DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

NEUNTER JAHRGANG

ERSTER QUARTALSBAND

BAND XXXIII



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1909—1910

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Music

ML
5
.M45
v.9
pt.1

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Transfer to Music 6-21-05

INHALT

Seite

Paul Bekker, Beethoven als Kulturmacht. Eine Studie 3
Georges Humbert, Ein unbekannter Brief Beethovens an den Fürsten Nikolaus von Galitzin 16
Georg Schünemann, Beethovens Skizzen zur Kantate „Der glorreiche Augenblick". Zum ersten Male mitgeteilt 22. 93
Ernst Zander, Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre 36
Alfr. Chr. Kalischer, Ein ungedruckter, unbekannter Brief von Beethoven . . 42
Alfred Ebert, Das Autograph der Gellert-Lieder op. 48 No. 5 und 6 von Beethoven 44
Otto Erich Deutsch, Die wiedergefundenen Bildnisse des sterbenden Beethoven 64
Thassilo von Scheffer, Programmusik 71
Rudolf Wassermann, Ludwig Spohr als Opernkomponist 76
F. A. Geißler, Die Musik des Lärms 89
Fritz Volbach, Joh. Seb. Bachs Schädel und das von mir aufgefundene Bild des Meisters 107
Max Puttmann, Zur Frage der Bearbeitung alter, besonders Bachscher Werke . 135
Leo Funtek, Beiträge zum Studium und zur Darstellung Brucknerscher Symphonieen 148
Willy Fentsch, Daniel Friedrich Eduard Wilsing. Zu seinem 100. Geburtstag . 156
Hans Volkmann, Alfr. Chr. Kalischer † 161
Hermann Wetzel, Neue Schriften zur Klaviertechnik 164
Aus Richard Wagners Briefen an Freunde und Zeitgenossen 199
James Simon, B-A-C-H 226
Alfred Ebert, Einige Bemerkungen zu dem Briefe Beethovens an den Fürsten Galitzin vom 13. Dezember 1823 233
Josef Ludwig Fischer, Am Vorabend der Opernrenaissance. Letzte Wünsche in letzter Stunde vor der Bühnenreform 263
Gustav Altmann, „Ariadne". Mythisches Mysterienspiel für Soli, Chor und Orchester von Ludwig Heß 298
Albert Friedenthal, Zur Verteidigung der dreißigjährigen Schutzfrist 327
Georg Capellen, Robert Mayrhofers Organische Harmonielehre und die moderne Theorie 346
Max Steinitzer, Alte und neue Harmonielehre 358



Revue der Revueen 110. 169. 235. 302
Besprechungen (Bücher und Musikalien) 116. 174. 238. 363
Anmerkungen zu unseren Beilagen 68. 132. 196. 259. 324. 388

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Kritik (Oper)

	Seite
Antwerpen	306
Basel	306
Berlin	124. 181. 306. 368
Boston	241
Braunschweig	181. 241. 368
Bremen	182. 306
Breslau	241. 368
Brüssel	182. 306
Budapest	368
Darmstadt	241
Dortmund	307
Dresden	182. 241. 369
Düsseldorf	126. 242
Elberfeld	242
Essen a/R.	182
Frankfurt a/M.	182. 242. 307
Genf	307
Graz	369
Haag	307
Halle a/S.	182
Hamburg	183. 242. 307. 369
Hannover	183. 370
Karlsruhe	183. 370
Köln	184. 242. 308
Königsberg i/P.	243
Kopenhagen	243
Leipzig	184. 243. 308. 370
London	184. 309
Luzern	184
Magdeburg	243
Mainz	184. 370
Mannheim	243
Moskau	185
München	126. 185. 243
New York	371
Nürnberg	185. 371
Paris	244. 371
Prag	244. 372
Riga	185
Rio Grande	186. 372
St. Petersburg	372
Schwerin i/M.	309
Stockholm	309
Straßburg i/E.	245
Stuttgart	186. 309
Weimar	309
Wien	186. 372
Zürich	187. 373

Kritik (Konzert)

	Seite
Aachen	310
Amsterdam	245
Antwerpen	310
Baden-Baden	187
Berlin	128. 187. 245. 310. 373
Bonn	380
Boston	315
Bremen	192. 316
Breslau	252. 380
Brüssel	316
Chicago	315
Darmstadt	252
Dortmund	316
Dresden	193. 252. 316. 381
Düsseldorf	253
Elberfeld	317
Frankfurt a/M.	193. 253. 317. 381
Genf	318
Graz	382
Haag	318
Halle a/S.	193. 382
Hamburg	193. 253. 319. 383
Hannover	194
Heidelberg	383
Johannesburg	128
Kassel	319
Köln	194. 254. 319. 383
Königsberg i/P.	254
Kopenhagen	254
Leipzig	194. 255. 320. 384
London	256. 321
Luzern	194
Mainz	256
Manchester	256
Mannheim	256
München	129. 195. 257. 385
New York	386
Nürnberg	195
Paris	257. 386
Prag	258
Reichenberg i/B.	131
Riga	195
Sondershausen	131
Stockholm	321
Straßburg i/E.	258
Stuttgart	195. 322
Warschau	258
Weimar	322
Wien	323. 387
Wiesbaden	258
Zürich	195

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. QUARTALSBAND DES NEUNTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1909/10)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Abel, Ludwig, 181.
Abendroth, Irene, 182.
v. Abranyi, Rosa, 183.
Abt, Franz, 333.
Ackté, Aino, 124.
Adam, Adolphe, 186. 244.
Adamian, Eugenie, 383.
Adamian, Helene, 383.
Adamian, Schwestern, 383.
Adler, Max, 180.
Adlung, J., 121.
Afferni, Frau, 258.
Agloda, Olga, 183.
d'Agoult, Gräfin, 259.
Albeniz, Isaac, 258.
d'Albert, Eugen, 242. 243. 306. 307f („Izeyl." Uraufführung in Hamburg). 312. 324 (Bild). 339. 360. 370. 382.
Alberti, Marie, 253.
Alberti-Yung 254.
Albini, Felix, 372.
Albinoni, Tommaso, 122.
Albrechtsberger, Joh. Georg, 228.
Alexander, Markgraf v. Ansbach, 175.
Alfano, Franco, 181.
Allen, R. G., 129.
Alt, Heinrich, 266.
Alten, Bella, 242.
Altenberg, Peter, 342. 343.
Altmann, Wilhelm, 342.
d'Ambrosio, A., 374.
Ambrus (Sängerin) 369.
Amelang'sche Buchhandlung 337.
Ammermann, W., 319.
von An der Lan-Hochbrunn, Paul (s. auch Pater Hartmann), 380.
Anders, H., 320.
Andersen, H. Chr., 243. 368.
Andersen, Joachim, 255.
d'Andrade, Francesco, 314.
Andreae, Volkmar, 195. 251.
Angenot, L., 319.
Anselmi (Sänger) 307.
Ansorge, Conrad, 249. 250. 322. 338. 376.
Ansorge, Max, 381.
Apel, J. A., 83.
Apollo-Chor (Chicago) 316.
Apponyi, Albert Graf, 368. 369.
Araktschiew, D. S., 176.
Arányi (Sänger) 368.
Arcadelt, Jakob, 379.
Archdeacon (Sänger) 129.
Archdeacon-Trio 129.
Arensky, Anton, 311.
d'Argo, Esta, 129.
Arimondi, Vittorio, 372. 373.
Arlaud, G.-L., 16.
Arlberg, Hjalmar, 251. 374.
Armanini, Giuseppe, 184.
Arnaud, Germaine, 253. 318.
v. Arnim, Bettina, 4.
Arnold, Ernst, 68.
Arnoldson, Sigrid, 254. 369.
Aronson 68.
Artaria & Co. 45.
Artôt de Padilla, Lola, 125. 255. 382.
Aubert (Pianist) 318.
Auerbach, Max, 128.
Aulin, Tor, 190. 322.
Aumann, Albert, 183.
Bach, August, 201.
Bach, Joh. Christian, 227.
Bach, Joh. Seb., 107ff (J. S. B.s Schädel und das von mir aufgefundene Bild des Meisters). 116. 117. 121. 122. 128. 131. 135ff (Zur Frage der Bearbeitung alter, besonders B'scher Werke). 159. 177. 192. 193. 194. 195. 226ff (B-A-C-H). 245. 247. 249. 250. 251. 253. 255. 256. 258. 310. 313. 315. 317. 318. 320. 321. 322. 360. 363. 364. 366. 367. 368. 373. 374. 376. 378. 379. 382. 383. 384. 385. 386.
Bach, K. Ph. E., 116. 138. 139. 190. 226. 227. 228. 246.
Bach, O., 201. 203. 204.
Bach, Wilhelm Friedemann, 227. 228.
Bach-Gesellschaft (Paris) 387.
Bach-Verein (Leipzig) 384.
Bachmann, Alberto, 387.
Bachmann, Franz, 253.
Bachmann, Walter, 317.
Backhaus, Wilhelm, 131. 193. 194. 258. 385.
Bake, Otto, 311.
Balakireff, Mili, 311.
Baldner, M., 320.
Baldszun, Georg, 319. 387.
Bandmann, Tony, 166. 167.
Bantock, Granville, 119. 179. 254. 256.
Barck, Cornelius, 307.
Barjansky, Serge, 376.
Barnay, Ludwig, 342. 343.
Barrée, Julius, 183.
Bärtich, Rudolf, 317.
Bartram, Robert, 319.
Bartsch, Marie, 308.
Batka, Richard, 187. 306. 342. 343.
Battisti, Franz, 183. 370.
Bauberger, Alfred, 126.
Bauer, Harold, 246. 254.
Bauer, Marthe, 190.
Baumbach, Felix, 244.
Baumbach, Rudolf, 178.
Baur, J., 142.
v. Baußnern, Waldemar, 322.
Bechstein, Hans, 182.
Beck, Ellen, 315.
Becker, Albert, 384.
Becker, Georg, 241.
Becker, Gottfried, 306.
Becker, Hugo, 129.
Becker, Otto, 375.
van Beethoven, Johanna, 43. 64. 65.
van Beethoven, Karl, 233.
van Beethoven, Ludwig, 3ff (B. als Kulturmacht. Eine Studie). 16ff (Ein unbekannter Brief B.s an den Fürsten N. von Galitzin). 22ff (B.s Skizzen zur Kantate „Der glorreiche Augenblick". I.). 36ff (B.s „Coriolan"-Ouvertüre). 42ff (Ein ungedruckter, unbekannter Brief von B.). 44ff (Das Autograph der Gellert-Lieder op. 48 No. 5 und 6). 64ff (Die wiedergefundenen Bildnisse des sterbenden B.). 68 (Bilder). 73. 76. 93ff (B.s Skizzen zur Kantate „Der glorreiche Augenblick". Schluß). 116. 128. 129. 130. 131. 155. 158. 159. 161. 175. 181. 188. 191. 192. 193. 194. 195. 228. 232. 233ff (Einige Bemerkungen zu dem Briefe B.s an den Fürsten Galitzin vom 13. De-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zember 1823). 239. 240. 245. 246. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 310. 311. 313. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 329. 335. 364. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387.
Behm, Eduard, 191. 192. 194. 312. 377. 382.
Behr, H., 252.
Behr, Hermann, 381.
Behrend, Max, 185.
Behrens, Peter, 297.
Beier, Franz, 319.
Bekker (Sängerin) 309.
Bekker, Paul, 3.
Beling-Schäfer, Margarete, 368.
Bellermann, Heinrich, 231.
Bellincioni, Gemma, 370.
Bellini, Vincenzo, 124. 383.
Bender, Paul, 126. 127. 244.
Bender-Schäfer, Franziska, 369.
Benk, Johannes, 68.
Benk, Maria, 322.
Benoit, Peter, 310.
Bentwich, Margery, 189.
Benzinger, Adolf, 317. 321.
Béral (Sängerin) 182.
Berber, Felix, 311.
Berens jun., Hermann, 178.
Berg, Marie, 251.
Berger, Albrecht, 184.
Berger, Ludwig, 159.
Berger, Wilhelm, 251. 312. 340. 379.
Bergmann, Hans, 183.
Bergner 288.
de Bériot, Ch., 131. 240.
Berlioz, Hector, 73. 74. 117. 129. 187. 200. 210. 211. 245. 252. 254. 255. 257. 283. 298. 318. 374. 375. 382.
Bernard, Karl, 23. 43.
Bernard, Z. K. B., 80.
Bernhardt, Sarah, 308.
Berr, José, 314.
v. Bertrab, Anna, 250. 253. 256.
Berwald, Franz, 190. 322.
Besekirsky, W., 383.
Beul, Dr., 246.
Besserer, Erika, 319.
Betetto, Julius, 186.
Bethge, H., 241.
Beyer, Heinz, 128.
Beyer, Robert, 247.
Beyer-Hané, H., 127.
Beyschlag, Adolf, 363. 364.
Bianchini, Mme. (Sängerin), 307.
Biber, H. J. F., 131.
Bibiena, G. G., 175.
Bieger, Alois, 188. 193. 255.
Biesely, Olga, 242.
Bilewski (Geiger) 258.
Bilibin (Maler) 185.
Binder, Karl, 342. 343.
v. Binzer, Erika, 253. 254. 382.
Birgfeld, Clara, 321. 385.
Birkholz, Max, 183.
Birrenkoven, Willi, 242.
Bischoff, Hans, 227.
v. Bismarck, Otto Fürst, 216.
Bispham, David, 386.
Bisping, Max, 156. 159.
Bizet, Georges, 182. 183. 193. 309.
Blamr 122.
Blasel, Heinrich, 381.
Bläservereinigung der Weimarer Hofkapelle 322.
Bläservereinigung des Hoforchesters (München) 386.
Blech, Leo, 125. 181. 186. 243. 248.
Bleyle, Karl, 119.
Bloem, Walter, 342.
Blum, Sophie, 386.
Blume, Olive, 129.
Blumenthal, Helene, 126.
Blüthgen, Viktor, 342. 343.
Blüthner-Orchester 320.
Boccherini, Luigi, 246. 251.
Böcklin, Arnold, 248.
Bocconi, Elinor, 194.
Bodanzky, Arthur, 243. 256.
Bode, Wilhelm, 342.
Böhm, A., 383.
Boehm, Adolph P., 194.
Böhm, Georg, 121. 122. 366. 367.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 195. 253. 257. 382. 384.
Böhmer, C., 162.
Boieldieu, F. A., 306.
Bokemeyer, Elisabeth, 257.
Bolin, Henrik, 313.
Bommer, Martha, 184.
Bondam, Karel, 318.
Bonheur, Raymond, 258.
de Boer, W., 195.
Bormann, Brasilina Leal, 376.
Bornemann-Ferchland, Helene, 251.
Borodin, Alexander, 317.
Borrmann, Walter, 194.
Borrmann, W., 253.
v. Bortkiewicz, Sergei, 246. 377.
Boruttau, A. J., 194. 258.
Bos, Conrad V., 130. 245. 311. 318.
v. Bose, Fritz, 320. 321. 385. 386.
Bosenti, Hermine, 126. 185. 252. 317. 371.
Bossi, M. Enrico, 258. 316. 319.
Bossner, Marga, 313.
Ed. Bote & G. Bock 160.
Bothe, Fr., 340.
Botscharow, M., 185.
Bottermund, Hans, 321.
Bonicelli, Sandro, 388 (Bild).
Bötzelen, Maria, 131. 190.
Bourgeois (Sängerin) 307.
Boyce, William, 311. 321.
Brahms, Johannes, 74. 117. 126. 128 129. 129ff (Erstes deutsches B.-Fest in München). 131. 155. 187. 188. 189. 190. 192. 193. 194. 195. 225. 232. 240. 246. 247. 250. 251. 252. 253. 255. 256. 258. 301. 310. 311. 312. 313. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322 335. 373. 374. 376. 377. 378. 379. 381. 382. 383. 384. 385. 386.
Brandes, Wilhelm, 375.
Brandl, G., 186.
v. Brandt, Max, 342.
Brat, Klara, 128.
Braun, Carl, 317. 382.
Braun, Lily, 342. 343.
Brause, Hermann, 194.
Brecher, Gustav, 183 242. 308.
Breitenbach, F. J., 194.
Breitenfeld, Richard, 242. 307. 382.
Breithaupt, Rud. M., 164. 165. 166.
Breitkopf & Härtel 24. 45. 60. 80 158. 336.
Bremer, Anni, 314. 317. 374.
Brentano, Familie, 163.
v. Breuning, Gerhard. 64.
v. Breuning, Stephan, 64. 65.
Breusing, Otilie Paul, 192.
Briesemeister, Otto, 127. 191.
Brieux, H., 386.
Broadwood & Sons 141.
Brode, Max, 254.
Brodersen, Friedrich, 126. 127.
Bronsgeest, Cornelius, 125.
Browne, Graf, 45.
Bruch, Max, 128. 156. 194. 247. 249. 256. 316. 318.
Bruch, Wilhelm, 195.
Bruck, Boris, 183. 194. 370.
van Brucken-Fock, Emile, 319.
Brückler, Hugo, 250.
Bruckner Anton, 74. 129. 148ff (Beiträge zum Studium und zur Darstellung B.scher Symphonieen). 195. 196 (Bild). 257. 323. 375. 382.
Bruger-Drevs, Margarete, 183.
Brünell, Eugen, 127.
Bruntsch, Margarete, 184.
Brussin, Cilla 387.
Buchanan, Jeanne, 377.
Buche (Sänger) 307.
Buchmayer, Richard, 366.
Bühlmann, Karl, 188.
Bülau, Wolfgang, 317. 320. 380. 385.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

v. Bülow, Cosima, 200. 213.
v. Bülow, Daniela, 260.
v. Bülow, Hans, 130. 200. 213. 219. 221.
Bumcke, Gustav, 314.
Burchardt, Marga, 128. 370.
Bürgel, C., 162.
Bürger, Anton, 243.
Burk-Berger, Marie, 126. 127.
Burkhardt, Max, 378.
Burmeister, Richard, 376.
Burmester, Willy, 249. 316. 320. 322. 382.
Burrian, Karl, 124.
Busch, Katharina, 194.
Busoni, Ferruccio, 188. 255. 320. 323. 374. 381.
Bussard, Hans, 184.
Büttner, Max, 184.
v. Buttykay, Akos, 311.
Butze-Hasse, Hans, 128. 252.
Buxtehude, Dietrich, 121. 122. 128.
Buysson, Jean, 126.
Byard, Theodore, 250. 256.
Cäcilienverein (Frankfurt a. M.) 381.
Cahier, Charles, 254.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 130.
Cain, Henri, 244.
Cairati, Alfred, 340.
Caland, Elisabeth, 166.
Calascione (Violinist) 318.
Calderon 212.
da Camoës, Luiz, 330.
Capellen, Georg, 353. 358.
Carpaccio, Vittore, 388 (Bild).
Carré, Marguerite, 244.
Carreño, Teresa, 312.
Carreras, Maria, 247.
Caruso, Enrico, 182. 183. 185. 242. 256. 306. 324 (Bild). 371.
Casals, Pablo, 381.
Cavalieri, Elda, 184.
Chabrier, Emanuel, 316. 387.
Challier sen., Ernst, 333.
Challier, W., 333.
Chandos (Sänger) 129.
Chappell, Mssrs., 321.
Charpentier, Gustave, 254.
Chatham, William Pitt, 251. 317. 321. 385.
Cherniawski, Geschwister, 128.
Cherubini, Luigi, 310. 320.
Chessin, Alexander, 374.
Chevillard, Camille, 257. 386.
Choisy, Frank, 16. 19.
Chopin, Fréderic, 131. 189. 191. 192. 245. 246. 249. 252. 253. 255. 256. 311. 312. 313. 314. 317. 318. 321. 330. 375. 376. 377. 379. 381. 382. 383. 384.
Chor, Philharmonischer (Berlin), 245.
Chor, Philharmonischer (Kassel), 319.
Chossat (Pianistin) 318.
Christian, Markgraf v. Bayreuth, 175.
Christian Ernst, Markgraf v. Bayreuth, 175.
Christiansen, Broder, 283. 295.
Chrysander, Fr., 136. 137. 364. 384.
Cicero 157.
Clark, F. H., 118.
Classical Concert Society (London) 321.
Clausius 281.
Clément (Sänger) 371.
Clementi, Muzio, 21.
Cloß, Margarete, 322.
Clutsam, F., 257. 313.
Clutsam, G. H., 321.
Coates, Albert, 243. 312.
Coates, John, 309. 382.
Codou (Sänger) 372.
Cohn (Pianist) 256.
Collignon (Sänger) 306.
Colonne, Edouard, 187. 257. 386.
Concertgebouw-Orchester (Amsterdam) 318.
Concordia (Leipzig) 255.
Connell, Horatio, 256.
Corbach, Karl, 131.
Corelli, Arcangelo, 122. 247. 321.
Corfield-Mercer, Arthur, 241.
Coriolanus, Cajus Marcius, 36. 37.
Cornelius, Peter, 200. 213. 321. 330. 331. 384.
Cornill, Erna, 381.
Cortolezis, Fritz, 244.
Cossart, Leland A., 367.
Costa, Franz, 371.
Cotta, J. G., 330.
Cottlow, Augusta, 248. 315.
Craft, Marcella, 185.
Cranach, Lukas, 388 (Bild).
Crohn, Gertrud, 379.
Cronberger, Wilhelm, 181. 241.
Crone'sche Sammlung 116.
Crossley, Ada, 321.
Cui, César, 375.
Culp, Julia, 131. 195. 250. 252. 253. 254. 258. 378.
Curci, Alberto, 377. 378.
Daffner, Hugo, 193.
Dahlke, Minna, 377.
Dalmorès, Charles, 245.
Damaew, W., 185.
Damrosch, Walter, 386.
Danhauser, Josef, 66.
Dankewitz, Elsa, 313.
Daucher, Hans, 311.
Dauthage, A., 132.
Davisson, W., 193.
Dawison, Max, 308.
Debogis, Marie-Louise, 248.
Debussy, Claude, 248. 275. 314. 316. 321. 382. 386.
Dechert, Hugo, 128. 189. 316.
Deckert, Willy, 312. 378.
Decsey, Ernst, 238.
v. Defregger, Franz, 342.
Dehé, Willem, 377.
Dehmel, Richard, 240. 340.
Dehmlow, Hertha, 316.
Deiters, Hermann, 16.
Delcourt, Lise, 307.
Delitzsch, Friedrich, 342.
Deman, Rudolf, 188.
Delmas, J. F., 371.
Demuth, Leopold, 124. 186. 373. 383.
Denys, P., 253.
Denys, Thomas, 381.
Deppe, Ludwig, 118.
Deri (Sänger) 368.
Deschamps, Gustav, 65.
Dessau, Bernhard, 191. 194.
Dessau-Quartett 250.
Dessoir, Susanne, 252. 253. 310. 313. 375. 381. 385.
Destinn, Emmy, 181. 246.
Deutsch, Otto Erich, 64. 66. 68.
Deutsch, Piet, 250.
Devrient, Eduard, 85. 267.
Deyk, Katarina, 248.
Didur, Adamo, 372.
Diedel-Laaß, Gertrud, 379.
Dienel, Otto, 128.
Dienzl (Pianist) 318.
Diestel, Meta, 317. 321. 322.
Dietrich (Konzertmeister) 310.
Diez, Julius, 127.
Dippel, Andreas, 371.
Disraeli (Sänger) 181.
Dister, Louis, 307.
Dittler, Herbert, 193. 378. 385.
Dittmar, Margarete, 379.
Dobrowolskaja, A., 185.
v. Dohnanyi, Ernst, 128. 246. 254. 310. 313. 387.
Dohrn, Georg, 252. 381.
Dolores, Antonia, 129.
Doenges, Paula, 127.
Donizetti, Gaëtano, 184.
Dopper, Cornelius, 309 („William Ratcliff". Uraufführung in Weimar).
Doppler, Franz, 131.
Dorant (Sänger) 181.
Döring, G. Chr., 85.
Dorly, Mme. (Sängerin), 182. 307.
Dorn, Otto, 258.
Dörpfeld, F. W, 342. 343.
Dost, Rudolf, 255.
Double Quintette (Paris) 193.
Draeseke, Felix, 119. 339.
Dramsch, Gustav, 241.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Drechsler, Itha, 311.
Drescher, Martin, 121.
Drewett, Norah, 376.
Droop, Ernst, 182.
Drigo (Komponist) 184.
Druine (Sänger) 307.
Dubois, Théodore, 316.
Duclos (Sänger) 371.
Dukas, Paul, 187.
v. Düfflipp, Lorenz, 213.
Duncan, Isadora, 386.
Dunham, Arthur, 316.
Dünmann, Adolf, 241.
Dupuis, Sylvain, 307. 316.
Durieux, Willem, 318.
Durigo, Ilona, 318. 381.
Duttlinger, Ilse Veda, 380.
Dux, Claire, 308.
Dvořák, Anton, 194. 248. 249. 256. 311. 317. 382.
van Dyck, Ernest, 371.
Eberhardt, Goby, 180.
Eckard, Walter, 191.
Eckert, Carl, 132 (Bild).
Eckert, Christian, 342. 343.
Eckhard, Walter, 246.
Egel, H. W., 122.
Egenieff, Franz, 125.
Ehrlich, Rosa, 387.
Eibenschütz, José, 194. 254. 383.
Eichberg, Richard, 339.
Eichborn, Hermann, 143.
v. Eichendorff, Josef Frhr., 212.
Eickemeyer, Willy, 316.
Eisenberger, Severin, 131. 376.
Eisner, Bruno, 313.
Eisner, Kurt, 376.
Eitner, Robert, 157.
Eldering, Bram, 130. 254. 320.
Elgar, Edward, 188. 256.
Elman, Mischa, 245. 249. 254. 256. 258. 319. 381. 382. 385.
Emanuel, Chevalier, 315.
Engell, Birgit, 194.
Engel, Eduard, 340.
Engelke, Otto, 307.
Englerth, Gabriele, 181. 241. 368.
Epstein, Tony, 320.
Erard, S., 141.
Erard, Frau, 209.
Erb, Karl, 322.
Erckmann-Chatrian 306.
Erhard, Eduard, 183. 190.
Erlenmeyer, Tilly, 377.
Erler, Fritz, 127.
Ermold, Ludwig, 182.
Ernest, Gustav, 247.
Ernst, H. W., 318.
Ernst, Paul, 342. 344.
Ernst, Th., 185.
Ertel, Paul, 320.
Ethofer, Rosa, 184.
Eucken, Rudolf, 342. 344.
Eussert, Margarete, 250.
Ewers, H. H., 340.
van Eweyk, Arthur, 128. 246. 378. 381.
Exner, G., 128.
Fährbach, Alfred, 242.
Farelly (Komponist) 184.
Farrar, Geraldine, 315. 371.
Faßbender, Zdenka, 124. 126. 127. 244.
Faßbaender, Peter, 194. 195.
Fauré, Gabriel, 255. 319.
Fay, Maude, 126. 127.
Federhof-Möller, Fanny, 312.
Fehling, Karl, 253.
Feigerl, Rudolf, 381.
Feinhals, Fritz, 124. 126. 127. 306. 307. 370. 371.
Feltesse, Frau (Sängerin), 306.
Ferenczi, J., 372.
Ferté (Pianist) 387.
Fest, Max, 384.
Fétis, F. J., 306.
Feuerlein, Ludwig, 193. 322.
Fey, Thea, 252.
Fickler, Martha, 383.
Fiebiger, Erna, 372.
Fiedemann, Alexander, 315.
Fiedler, Max, 253. 315.
Fiege, Rudolf, 330. 340.
Fischer, A., 131.
Fischer, Franz, 127.
Fischer, J. G., 119.
Fischer, Richard, 375. 381.
Fischer, Walter, 192. 379.
Fischer-Maretzki, Gertrud, 188. 383. 384.
Fish-Griffin, Minnie, 191.
Fitelberg, Gregor, 258.
Fitzner-Quartett 382.
Fladnitzer, Luise, 308. 370.
v. Fladung, Irene, 126.
Fleck, Fritz, 312.
Fleischer, Arthur, 370.
Fleischer-Edel, Katharina, 183.
Fleischmann, Ida, 323.
Flesch, Carl, 128. 318.
Flonzaley-Quartett 246. 311. 321.
v. Florentin-Weber, Paula, 368.
Fontaine (Theaterdirektor) 306.
Forbes (Pianist) 256.
Forchhammer, Ejnar, 301.
Forkel, Joh. Nik., 227.
Formichi, Elena, 377.
Forsell, John, 309.
Forst, Grete, 245.
Forster-Larrinaga, Robert, 250.
Francell (Sänger) 244.
Franck, César, 128. 254. 255. 257. 312. 316. 318. 319. 377. 386.
Frank, Franz, 183.
Franke, F. W., 130. 358. 359. 360.
Fränkel-Claus, Mathilde, 182.
Franko, Sam, 131.
Franz, Gustav, 251.
Franz, Robert, 137. 248. 256. 333.
Frederigk, Hans, 181. 241.
Fredrich-Höttges, Vally, 191.
Frenssen, Gustav, 130. 342. 344
Frenzel, Karl, 342. 344.
Fresno, G., 324.
Freudenberg, Wilhelm, 314.
Freund, Jane, 243.
Freund, Maria, 190.
v. Fricken, Ernestine, 229.
Fried, Oskar, 192. 248. 378.
Fried, Richard, 245. 258.
Friedberg, Carl, 130. 385. 386.
Friedheim, Arthur, 257. 259. 385.
Friedländer, Max, 364.
Friedman, Ignaz, 312. 317.
Friedrich, Markgraf v. Bayreuth, 175.
Friedrich Christian, Markgraf v. Bayreuth, 175.
Friedrich der Große 138. 175.
Friedrich I., König v. Württemberg, 268.
Friedrich Wilhelm IV., König v. Preußen, 158.
v. Frimmel, Theodor, 64. 66. 233.
Frischen, Josef, 248. 375.
Fröbe, Iwan, 257. 385.
Fröhlich, Alfred, 126. 242.
Froriep, Prof., 107. 108.
Fromm, Ilse, 312.
Fuchs, Albert, 381.
Fuchs, Richard, 131.
Fuchs (Manchester) 256.
Fulda, Ludwig, 340. 341.
Fumagalli, Angelo, 184.
Funk, Georg, 378.
v. Gabain, Anna, 376.
Gade, Niels W., 333.
Gadski, Johanna, 386.
Gaillard, Jaques, 311.
Galassi, Gilda, 381.
v. Galitzin, Boris Fürst, 21.
v. Galitzin, Nikolaus Fürst, 16ff (Ein unbekannter Brief Beethovens an den Fürsten N. v. G.). 68. 233. 234.
Galston, Gottfried, 245. 379.
Gandillot, Maurice, 349. 352. 356. 357.
Ganz, Rudolph, 189. 195.
Gärtner, Maria, 243.
Gasser, Johanna, 377.
Gauthier-Villars (Verleger) 349.
Gebauhr, C. J., 254.
Geelmuyden, Ida, 245.
Gehe, Eduard, 84.
Geidel, Moritz, 255.
Geis, Josef, 126. 127. 306.
Gelbard, Margarete, 376.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gellert, Joh. Fürchtegott, 44 ff.
Gemischter Chor (Weimar) 322.
Gentner, Karl, 307. 382.
Gentner-Fischer, Elsa, 307. 382.
Georg IV., König v. England, 18.
Georg Friedrich Karl, Markgraf v. Bayreuth, 175.
Georg Wilhelm, Markgraf v. Bayreuth, 175.
Gerhardt, Elena, 193. 250. 317. 319. 381. 382.
Gerhardt, Vita, 251.
Gerhäuser, Emil, 309.
Gernsheim, Friedrich, 131. 192. 250. 310. 339. 376.
Gerstäcker, Marie, 322.
Gerstorfer, Auguste, 371.
Gesellschaft der Musikfreunde (Berlin) 192. 248. 378.
Gesellschaft, Musikalische (Köln), 254.
Gesellschaft, Philharmonische (Hamburg), 253.
Geßner, Hermine, 309.
Geyer, Stefi, 318. 382.
Geyer-Dierich, Meta, 373.
Geyersbach, Gertrud, 241. 252.
Gewandhaus-Quartett, Leipziger, 193. 253. 384.
Gille, Carl, 124.
Gilles, Constantin, 387.
Gillmann, Max, 126. 127.
van Gilse, Jan, 240.
Giordano, Umberto, 184. 309.
Gipser, Else, 317. 321. 322. 385.
Gjertsen (Sängerin) 310.
Glasenapp, C. F., 220.
Glazounow, Alexander, 189. 253. 311. 383.
Glière, Reinhold, 246.
Gluck, Chr. W., 76. 193. 238. 253. 255. 307. 315. 322. 364. 387.
Godard, Benjamin, 377.
Godowsky, Leopold, 254. 311. 312. 382. 387.
Göhler, Georg, 255. 320. 384.
Goldmark, Carl, 183. 185. 320. 367. 370. 374.
Golinelli, Franz, 181.
Gollanin, Leo, 191.
Göllerich, August, 230.
Goltz, Alfred, 309.
van Gorkom, Jan, 184.
Göschen, G. J., 358.
Goethe, J. W., 4. 11. 13. 78. 82. 118. 178. 273. 329. 330. 335. 341.
Gottschalg, A. W., 259.
Gottschalk, Eugen, 120.
v. Gottschall, Rudolf, 267.
Goetz, Hermann, 254.
Götz, Karl, 194. 319. 322.
Götze, Marie, 246. 381.
Gough (Sängerin) 310.
Gounod, Charles, 81. 182.
Grabbe, Chr. D., 334.
Grahl, Max, 181.
Gram, Peder, 254.
v. Granfelt, Hanna, 243.
Graun, K. H., 116.
Gregori, Lorenzo, 122.
Greif, Martin, 342. 344.
Greis, Carl, 181. 241.
Grell, Eduard, 159.
Gremels, Paul, 131.
v. Gresser 221.
Gretchaninoff, Alexander, 376.
Grétry, A. E. M., 83. 189.
Greulich, K. W., 132.
Grieg, Edvard, 129. 190. 194. 247. 251. 312. 318. 375. 378. 382.
Gril, Céleste, 307.
Grillparzer, Franz, 126. 281.
Grimm-Mittelmann, Berta, 384.
Grisar, Albert, 306.
Griswold, Putnam, 125. 373.
Grogan (Librettist) 309.
Gruder-Guntram, Hugo, 185. 371.
Grumbacher-de Jong, Jeannette, 378.
Grümmer, Wilhelm, 309.
Grünfeld, Alfred, 382.
Grünfeld, Heinrich, 311.
Grunsky, Karl, 155. 190. 255.
Gruselli, Fritz, 183.
Gruselli-von Boer, Alice, 183.
Grüters, H., 380.
Gudehus, Heinrich, 196 (Bild).
Gulbranson, Ellen, 314.
Gumbert, Ferdinand, 333.
Gumpert, Julian, 242.
v. Gumppenberg, Hans, 178.
Gunther, Theodor, 368.
Gura, Hermann, 124. 191. 308. 369.
Gura-Hummel, Annie, 183. 242.
Gurlitt, Manfred, 249.
Gürzenich-Chor 130.
Gürzenich-Quartett 254.
Guszalewicz, Alice, 184. 383.
Gutheil-Schoder, Marie, 186.
Guthrie (Sängerin) 256.
Haagmann, Marie, 319.
Haas, Fritz, 387.
Haas, Josef, 247. 257.
Haase, Paul, 253.
Haasters-Zinkeisen, Anna, 253.
Haeckel, Ernst, 342.
Hacker, Hans, 241.
Hafgren-Waag, Lilly, 243. 382. 384.
Hagel, Richard, 320.
Hagemann, Carl, 269. 274. 281. 287. 296.
Hagen, Adolf, 316.
Hagen, Otfried, 127.
Hahne, Paula, 379.
v. Haken, Max, 317.
Halir, Karl, 128. 189. 316.
Halir-Quartett 128.
Halm, A., 358.
Halvorsen, Johan, 319. 375.
Hambourg, Mark, 321.
Hammerstein, Oskar, 315. 371.
Hanau, Cesare, 181.
Händel, G. F., 7. 8. 109. 117. 121. 128. 136. 137. 141. 159. 177. 190. 228. 245. 249. 253. 255. 257. 258. 317. 319. 320. 360. 364. 375. 381. 384.
Hanfstaengl, Erich, 381. 385.
Hanger, Ida, 186.
Robert-Hansen, Emil, 320.
Hansen (Sängerin) 372.
Harden, Maximilian, 342.
Harrison, May, 189. 377. 384.
Harrison (Manchester) 256.
Hartmann, Pater (s. auch von An der Lan-Hochbrunn), 380.
Hartwig, Clara, 249.
Haslinger, Tobias, 65.
Hasse, Faustina, 175.
Hasse, Joh. Adolf, 116. 175.
Hasse, Hans, 128.
Hasselmans (Kapellmeister) 386. 387.
Hassenstein (Sängerin) 378.
Hauffe, Käthe, 249.
Hauptmann, Gerhart, 118. 126. 130. 342.
Hauptmann, Moritz, 116.
v. Hausegger, Siegmund, 194. 251. 339.
Havemann, Gustav, 252. 383.
Haydn, Joseph, 5. 20. 76. 128. 131. 187. 188. 190. 192. 193. 194. 195. 239. 245. 246. 247. 252. 257. 258. 313. 317. 319. 320. 322. 364. 374. 381. 383. 384.
Haydn, Michael, 365.
Haym, Hans, 317.
Hebbel, Christine, 330.
Hebbel, Friedrich, 330.
Heberlein, Richard, 251.
Hedler, Richard, 184.
Hegar, Friedrich, 128. 177. 382.
Hegel, G. F. W., 266. 275. 277. 283.
Hegner, Marie, 254.
Heim, Margarethe, 128.
Heim, Melitta, 369.
Heim, Victor, 323.
Hein, Paul, 187.
Heincke, Gertrud, 307.
Heine, Ferdinand, 225.
Heine, Heinrich, 310. 385.
Heinefetter, Lisa, 186.
Heinemann, Alexander, 194. 257. 376. 384.
Heinemann, Ernst, 309.
Heinermann (Pianist) 316.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Heinze, Berthold, 188.
Heller, Stephen, 333. 376.
van Helvoirt-Pel, Richard, 185.
Hempel, Frida, 182. 253. 307. 320. 383.
Hengeler, Adolf, 127.
Henke, Eduard, 77.
Henning, Gotthold, 194.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 307.
Hensler, K. F., 78.
Hentschel-Scheamer, Grete, 248.
Hering-Warbeck, Marie, 384.
Heritte-Viardot, Louise, 383.
Hermann, Hans, 338.
Herold, Wilhelm, 309.
Herper, Frieda, 319.
Herrmann, Carl, 384.
Hermann, Hans, 194.
Hermann, P., 381.
Hermann (Breslau) 252.
Hérold (Paris) 209.
Herrlich, Käthe, 253.
Hertel, P. L., 184.
Herzog, Emilie, 319. 374.
Heß, Ludwig, 195. 258. 298ff („Ariadne". Uraufführung in Straßburg). 317.
Hesse, Anna, 313.
Hesse, Hermann, 342.
Hesse, Leopold, 249.
Heumann, Maria, 377.
Heuß, Alfred, 138. 139. 145. 146.
Heyde, Erhard, 257. 385.
Heymann, August, 64. 67.
Heyse, Paul, 341.
Hiedler, Ida, 377.
Hildach, Eugen, 121.
Hildebrandt, Ulrich, 119.
Hill, Tilia, 317. 319. 375.
Hiller, Ferdinand, 333.
Hindermann, Anna, 242.
Hinken, Tilly, 384.
Hinze-Reinhold, Bruno, 191. 315. 375. 380. 382.
Hirschberg, H., 342.
Hirt, Fritz, 385.
Hie, Wilhelm, 107. 108.
Hitzig, J. P. A., 157.
Hochheim, Paul, 183.
Hofbauer, Rudolf, 306. 375.
Höfel 116.
Hoffmann, Baptist, 181.
Hoffmann, E. T. A., 86. 239.
Hoffmann, John A., 128.
Hoffzimmer, Ernst, 375.
Hofkapelle, Altenburger, 384.
Hofkapelle, Dessauer, 382.
Hofkapelle, Meininger, 130. 381.
Hofkapelle, Stuttgarter, 322.
Hofmann, Alois, 307.
Hofmann, Josef, 258.
Hofmann-Bielfeld, Jula, 184.
v. Hofmannsthal, Hugo, 324.
v. Hohenlohe, Chlodwig Fürst, 214. 215. 216. 218. 219. 220. 221. 222.
Höhn, Alfred, 317.
Holbrooke, Joseph, 309 („Pierrot und Pierrette". Uraufführung in London).
Hollaender, Alexis, 340.
Hollaender, Gustav, 315. 339.
Hollenberg, Otto, 159.
Holtorf van der Eyken, Frida, 383.
Holtorf van der Eyken, Suze, 383.
Holtorf van der Eyken, Schwestern, 383.
Homburger, Elsa, 387.
Homer 157.
Homer, Louise, 386.
Homilius, G. A., 116.
van Hoose, Ellison, 184.
Hoppen, Rudolf, 319.
Horaz 135.
Hörder, Käte, 321.
Horn, Camillo, 131.
Horstmann, Heinrich, 195. 322.
Howard, Kathleen, 241. 252.
Hubay, Jenö, 339.
Huber, A., 257.
Huber, Hans, 339.
Huberman, Bronislaw, 131. 252. 311. 374.
Hudson 109.
Hufeld, Albert, 250.
v. Hülsen, Georg, 275.
Hülser, Willy, 128.
van Hulst 316.
Humbert, Georges, 68. 233. 234.
Hummel, Annie, 124.
Hummel, Ferdinand, 131.
Hummelsheim, Anton, 183. 370.
Humperdinck, Engelbert, 120. 339.
Hunold, Lotte, 368.
Hunrath (Kammermusiker) 131.
Hus (Violinistin) 318.
Hutt, Robert, 126.
Hüttenbrenner, Anselm, 64. 65. 66.
Hüttenbrenner, Josef, 64.
Hüttner, Georg, 316.
Ibach, Rudolf, 317. 320.
Ihlée, J. J., 83.
d'Indy, Vincent, 318. 386.
Ingenhoven, Jan, 195.
Iracema-Brügelmann, Hedy, 186.
Irmer, Hermann, 314.
Irrgang, Bernhard, 128. 254. 374. 375.
Irving, Washington, 86.
Isola, Gebrüder, 371.
Isori, Ida, 387.
Istel, Edgar, 87. 239. 368.
van Isterdael (Cellist) 318.
Ivell, Marion, 254.
Jackl, Lisa, 250.
Jacobowsky, L., 120.
Jadlowker, Hermann, 184. 370.
Jahn, G., 269.
Jahn, Ludwig, 324.
Jahn, Otto, 365.
Jahnke, Zdislaw, 375.
Jakob, Dominik, 195. 322.
Jammes, Francis, 258.
Janssen, Julius, 316.
Jaques-Dalcroze, Émile, 318.
Jellouschegg, Adolf, 181.
Jenger, Joh. Baptist, 64. 65. 67.
Jenner 21.
Jensen, Adolf, 333.
Jensen, Gerda Margrete, 192.
Jensen, Louis, 192.
Joachim, Joseph, 130. 363. 364.
Joachim-Quartett 246.
Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar, 121.
Josquin de Près 117.
Jungblut, A., 253.
Juon, Paul, 248. 312. 313. 317.
Kafka, Rudolf, 131.
Kähler, W., 150. 152.
Kahlig, Rosa, 379.
Kahn, Robert, 250. 377.
Kahnt Nachf., C. F., 351.
Kaiser, Georg, 80.
Kalinikoff, W. S., 254. 312.
Kalischer, Alfr. Chr., 16. 17. 18. 20. 21. 68. 116. 161ff (A. Chr. K. †). 196 (Bild). 233.
Kallensee, Olga, 184.
Kallmorgen, Friedrich, 342.
Kaempfert, Anna, 194.
Kammermusik-Vereinigung, Kölner, 320.
Kammerspiel-Trio, Berliner, 247. 386.
Kämpf, Karl, 131. 377.
Kant, Immanuel, 4. 118.
Kapelle, Königliche (Berlin), 245.
Kapelle, Königliche (Dresden), 252.
Kapelle, Königliche (Kassel), 319.
Kapp, Julius, 259. 260.
Kappel, Gertrud, 183. 370.
Karg-Elert, Sigfrid, 381.
Karst 132.
Kaschowska, Felicia, 195. 252.
Kase, Alfred, 194. 308.
Kasner, Jacques, 247.
Kassner, Lulu, 131.
Kauer, Ferdinand, 78.
Kaun, Hugo, 122. 128. 177. 194. 312. 320. 338. 367. 380. 382
Kayßler, Friedrich, 342. 344.
v. Kedves, Margit, 191.
v. Kerri-Szanto, Imre, 250.
Keiper, H., 193.
Keiser, Reinhard, 192.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Keldorffer, Marie, 319. 384.
Keller, F., 319.
Keller, Hans. 184.
Keller, Hermann, 193.
Kemp, Barbara, 241.
Kempter, Lothar, 373.
Kerll, Joh. Kaspar, 128.
Kerner, Stefan, 368.
Ketten, Frl. (Sängerin), 307.
Kewitsch, Willi, 314.
Kiefer, Heinrich 257.
Kiel, Friedrich, 333.
Kienzl, Wilhelm, 176. 239. 280. 306. 382.
Kiesel, Conrad, 342.
Kiesslich, Alex., 314.
Kirchberg, Gustav, 250.
Kirchberg, Margarete, 250.
Kirchhoff, Walter, 125. 245.
Kirchner (Sänger) 186.
Kirchner, Theodor, 376.
Kissilewskaja, A., 185.
Kittel (Maler) 108.
Kiurina, Berta, 186.
Klanert, Karl, 382.
Klarmüller, Fritz, 241. 368.
Kleffel, Arno, 339.
Klein (Bildhauer) 68.
v. Kleinmayrn, Frhr., 67.
Klengel, Julius, 255. 321. 376. 382. 384. 385. 386.
Kliebert, Karl, 176.
Klimmerboom, Focco, 130.
Klindworth, Karl, 199.
v. Klinger, F. M., 80.
Klingler, Fridolin, 374.
Klingler, Karl, 250. 374.
Klingler-Quartett 246. 321. 374.
Klopotowskaja, W., 185.
Klopstock, F. G., 4.
Klose, Friedrich, 122. 192. 257.
Kloß, Erich, 199.
Kluge, Margarete, 307.
Klum, H., 257.
Kniep, Julius, 387.
Knoch, Eva, 181.
Knote, Heinrich, 127. 187. 257. 387.
Knüpfer, Paul, 125. 245.
Koblitz, Hans Baron, 64.
Koboth, Irma, 126. 127.
Koch, Friedrich E., 311. 384.
Koch, Geschwister, 316.
Kochański, Waclaw, 250. 253. 385.
v. Köchel, Ludwig Ritter, 383.
v. Koczalski, Raoul, 131. 249. 312. 381. 382.
Kohler, Josef, 342. 343.
Köhler, Louis, 333.
Köhler (Sängerin) 368.
Kohmann, Anton, 316. 384.
Kolomiitzew 185.
Koenen, Tilly, 190. 193. 195. 386.
König, Eberhard, 298.
König, Lucie Alice, 375.
König, Paula, 256.
Konta, Robert, 244 („Der bucklige Geiger". Uraufführung in Prag).
Konzertgesellschaft (Elberfeld) 317.
Konzertverein (Luzern) 194.
Konzertverein (München) 195. 385.
Konzertverein-Orchester (Wien) 382.
Konzertvereinigung des Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirchenchor (Berlin) 314.
Kopfermann, Albert, 19. 159. 342.
Korn, Erich, 308.
Körner, Carl, 254.
Körner, Theodor, 80. 85.
Környei (Sänger) 369.
Kortmann, Johanna, 368.
Kotelmann-Heese, Frida, 380.
Kothe, Robert, 313. 322. 385.
v. Kotzebue, August, 87.
Kotzoltscher Gesangverein (Berlin) 375.
Krähmer, Christian, 242. 307.
Krakauer, Erich, 379.
Kraus, Ernst, 127. 181.
v. Kraus, Felix, 187. 195. 253.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 187. 195.
Krebs, J. T., 121.
Krebs, Joh. Ludwig, 227.
Krebs, Karl, 239. 342.
Kreisler, Fritz, 193. 254. 386.
Kreißle, Heinrich, 64.
Kretschmar, J. A., 121.
Kretzschmar, Hermann, 136. 363.
Kreutzer, Leonid, 313.
Kriehuber, Josef, 66.
Krögel, Arnold, 254.
Kroemer, Hugo, 385.
Kronen, Franz, 183. 370.
Kronke, Emil, 253.
Krotowski, Stephan, 324.
Krüger, Fritz, 378.
Krüger, Stella, 323.
Kruse, Heinrich, 189.
Kruse, Wilhelm, 309.
Kruse (Kassel) 319.
Kubelik, Jan, 258. 311. 317. 321.
Küchler, Ferdinand, 188. 193. 255.
Kücken, F. W., 333.
Kühlborn, H., 322.
Kuhn, Franz, 174.
Kuhn, Paul, 126. 127.
Kühne, Charlotte, 380.
Kuiler, Kor, 319.
Kullak, A., 168.
Kullak, Theodor, 168. 333.
Kunwald, Ernst, 127. 189. 374.
Kunze, Albert, 370.
Kuper, Emil, 185.
Kursch, Richard, 340.
Kurt, Melanie, 125. 181.
Kurz-Stolzenberg, Karl, 183.
Kuschner, Frida, 313.
Kussewitzky, Sergei, 252.
Küßner, L., 368.
v. Küstner, K. Th., 273.
Kutzschbach, Hermann, 182. 243. 252. 381.
Kuttner, Max, 310.
Kwast, James, 311.
Kwast-Hodapp, Frida, 190. 253.
Laband, Paul, 342.
Labia, Maria, 181.
Lachner, Franz, 333.
Lacoste, Frau (Sängerin), 258.
Ladmirault, Paul, 386.
Lafargue (Sängerin) 372.
Laffitte (Sänger) 182.
Lalo, Edouard, 131. 256. 316. 374. 377. 386.
La Mara (s. auch Lipsius) 341.
Lambert, Lucien, 386.
Lambinon, Nicolas, 377. 379.
Lambrino, Telemaque, 320.
Lämmerhirt, M. D., 121.
Lamond, Frederick, 129. 131. 195. 253. 257. 319. 320. 322. 376. 383. 385. 387.
Lampe, Walther, 247.
Lamprecht, Karl, 342. 344.
Landmann, A., 322.
Landmann, O., 107.
Landow, Max, 191.
Landowska, Wanda, 255. 316.
Lane, Brand, 256.
Lange, Gertrud, 381.
Lange, Hans, 188. 193. 255. 318.
Lange, Hans (Regisseur), 185.
de Lange, Samuel, 195. 322.
La Porte-Stolzenberg, Clare, 314.
di Lasso, Orlando, 117.
Lasson, Adolf, 342.
Laube, Elsa, 314.
Laube, Heinrich, 273.
Lauer-Kottlar, Beatrix, 245.
Lautenbacher, Auguste, 181.
Lazarus, Gustav, 251. 339.
Leclair, Elisabeth, 309.
Lederer-Prina, Felix, 376.
Leffler, Robert, 126.
Leginska, Ethel, 256. 314. 321. 382.
Lehár, Franz, 372.
Lehmann, Lilli, 124. 387.
Lehrergesangverein (Charlottenburg) 313.
Lehrergesangverein (Kiel) 193.
Lehrergesangverein (Köln) 383.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lehrergesangverein (Leipzig) 384.
Lehrergesangverein (München) 385.
Lehrergesangverein „Silcher" (Reichenberg i. B.) 131.
Lehrergesangverein (Rixdorf) 128.
Leichtentritt, Hugo, 116. 314.
Leisner, Emmi, 384.
Lemierre, A.-M., 84.
Lendrop, Frau (Sängerin), 243.
Lendvai, Erwin, 380.
Lengyel de Bagota, Ernst, 255. 312.
Leo, Leonardo, 251.
Léon, Victor, 306.
Leonard, Therese L., 128.
Leoncavallo, Ruggiero, 182. 184.
Leoni, F., 321.
Leschetizki, Theodor, 256.
Lessing, G. E., 4.
Lessing, Otto, 342. 344.
Leßmann, Eva, 316.
Letronne 116.
Leuckart, F. E. C., 358.
Levi, Hermann, 125. 126. 196 (Bild).
Lewin, Kola, 385.
Lewinger, Max, 317.
Lewyn, Helena, 377.
Leydhecker, Agnes, 384.
Lhevinne, Joseph, 192. 311.
Liadow, A., 311.
Libera Estetica (Florenz) 387.
Lieban, Julius, 125.
Liebling, Sally, 259.
Liederkranz (Berlin) 378.
Liedertafel (Bonn) 384.
Liedertafel (Luzern) 194
van Lier, Jacques, 255. 311. 314.
v. Liliencron, Detlev, 120.
Lindau, Paul, 342.
Lindemann, Fritz, 377. 379.
Lindner, E., 258.
Lingg, Hermann, 176.
Lippert, Julius, 342. 344.
Lipsius, Marie, 341.
Lißmann, Eva Katharina, 385.
v. Liszt, Eduard, 200. 203.
Liszt, Franz, 73. 74. 118. 141. 191. 192. 193. 209. 211. 212. 230. 231. 239. 245. 246. 248. 251. 254. 255. 256. 257. 259 und 260 (Bilder). 298. 311. 313. 319. 320. 321. 322. 338. 342. 343. 374. 376. 377. 379. 382. 383.
v. Liszt, Franz (Geheimrat), 259.
Litolff, Henry, 337.
Lobstein-Wirz (Sängerin) 383.
Lochbrunner, Ernst, 195.
v. Loefen-Heß, Juana, 314.
Löfler, Emma, 184.
Lohmann, A., 319.
Lohse, Otto, 124. 184. 242. 243. 308. 383.
London Choral Society 256. 321.
Loening, Rose, 379.
v. Lopuska, Helene, 384.
Lordmann, Peter, 182. 384.
Lorentz, Alfred, 184.
Lorey-Mikorey, Carola, 321.
Lorinser, Franz, 212.
Lortzing, Albert, 124. 330. 331.
Lothar, Rudolf, 308.
Loti, Pierre, 244.
Louis, Rudolf, 352. 356. 357. 358. 359. 361.
Love, Louise, 251.
Loewe, Carl, 82. 128. 178. 187. 190. 191. 194. 239. 250. 252. 254. 318. 319. 322. 330. 331.
Löwe, Ferdinand, 126. 129. 148. 257. 323. 382. 385.
Loewenfeld, Hans, 308. 370.
Loewenhof, Natalie, 191.
Lubenow, Fritz, 379.
Lubomirski, Ladislaus Fürst, 258.
Ludwig II., König von Bayern, 200. 205. 206. 208. 213. 214. 215. 224. 268.
Lumbye, H. Chr., 142.
Lüppertz, Wilhelm, 243. 308. 370.
Luquiens (Sängerin) 318.
Luria, Juan, 379.
Luther, Martin, 143.
Martin - Luther - Kirchenchor (Dresden) 381.
Lutter, Heinrich, 376.
Lutz, Joh., 216.
Lvovsky, B., 126 („Elga", Uraufführung in Düsseldorf).
Maas, Gerald, 195.
Mac Dowell, Edward, 313. 382.
Mac Grew, Rose, 368.
Mac Kay, Louise, 313.
Mackay, John Henry, 342. 344.
Mader, Raoul, 184.
di Magdala, Alice, 184.
Mahlendorff, Bernhardine, 245.
Mahler, Gustav, 127. 131. 135. 183. 244. 312. 318. 323. 368. 386.
Maillart, A., 183.
Malten, Marietta, 377.
Manén, Joan, 251. 252. 383.
Männerchor (Leipzig) 320. 384.
Männerchor (Luzern) 194.
Männergesangverein (Dresden) 131.
Männergesangverein (Graz) 382.
Männergesangverein (Reichenberg i. B.) 131.
Manners, Mr., 184.
Mannreich, Robert, 249.
Mannstädt, Franz, 258.
Mansfeld, Friedrich, 241.
Mantegna, Andrea, 388 (Bild).
Mantler, Ludwig, 125.
Mantzius, Dr., 243.
Marak, Otto, 181. 369.
Marie, Prinzessin v. Sachsen, 85.
Marion, Georg, 370.
Marschner, Heinrich, 85. 124. 239.
Marsop, Paul, 282.
Marteau, Henri, 128. 129. 131. 190. 194. 316. 320. 321. 322.
Martersteig, Max, 342.
Martick, Elfriede, 242.
Marvini (Sänger) 372.
Marx, A. B., 116. 159.
Masbach, Fritz, 377.
Mascagni, Pietro, 184. 310.
Massenet, Jules, 243. 370. 371. 386.
Maßlow, A. L., 176.
Materna, Hedwig, 184.
Mattausch, A., 241 („Die Pußtanachtigall." Uraufführung in Braunschweig).
Mattheson, Johann, 121.
Mauthner, Fritz, 342. 344.
Mayer, Karl, 308.
Mayer-Mahr, Moritz, 191.
Mayr, Richard, 186.
Mayrhofer, Robert, 346ff (R. M.s Organische Harmonielehre und die moderne Theorie).
Meader (Sänger) 370.
Meck (Komponist) 122.
Medek (Sängerin) 368.
Meier, P. Sigisbert, 281.
Melozza da Forli 388 (Bild).
Melzer, Josef, 252. 381.
Mendelssohn, Arnold, 131. 156. 158. 160. 327. 338. 377.
v. Mendelssohn Bartholdy, Ernst, 22.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 87. 122. 123. 132. 193. 194. 239. 251. 253. 258. 311. 315. 318. 320. 321. 367. 383.
Mengelberg, Willem, 193. 253. 317. 323. 381.
Mengeweinscher Oratorien-Verein (Berlin) 378.
Menzinsky, Modest, 309.
Meredith, Margaret, 256. 321.
Mertens, Richard, 179.
Messager, André, 244. 245. 371.
Messchaert, Johannes, 130. 188. 249. 254.
Mészarós, Emerich, 368.
Metcalfe, Susan, 319.
Metternich, Fürst, 67.
Metzger, Ottilie, 248. 381.
Meyer, Dora, 322.
Meyer, Eduard, 342. 344.
Meyer, Waldemar, 188. 376.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Waldemar Meyer-Quartett 188. 376.
Meyer-Olbrich, Marie, 307.
Meyerbeer, Giacomo, 80. 86. 87. 184.
Meyerheim, Paul, 342.
Meyrowitz, Selmar, 125.
Meytschick, Max, 191. 319.
v. Michalovich, Edmund, 368. 369.
Micheli, H., 16.
Middelschulte, Wilhelm, 122.
Mießner, O., 376.
Mikorey, Franz, 124. 189. 248. 382. 386.
Miller, William, 372.
Miry, Paul, 311.
Mitlacher, E. B., 128.
Mitnicky, J., 374.
Möbius (Baurat) 132.
Mohwinkel, Hans, 309.
Moißl, Prof., 131.
Moll, Karl, 68.
Monhaupt, Friedrich, 319.
Monich, Hermann, 191.
Moniuszko-Chodorowski, St., 311.
Monteverdi, Claudio, 375.
Moor, Emanuel, 247. 375.
Moran, Dora, 192.
Morena, Berta, 127.
Mörike, Eduard, 330.
Mörike, Eduard (Kapellmeister), 382.
Moris, Maximilian, 124.
Morny, Hermann, 245.
Morold, Max, 152.
Morsch, Anna, 340.
Mosel-Tomschik, Marie, 183.
Moest, Rudolf, 370.
Moszkowski, M., 340. 376.
Mott, Irmingard, 190. 252.
da Motta, José Vianna, 257.
Mottl, Felix, 124. 126. 127. 129. 130. 132. 185. 187. 195. 244. 253. 273. 383. 385.
Mozart, W. A., 5. 44. 76. 78. 79. 81. 91. 117. 126. 128. 129. 159. 183. 185. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 195. 196. 239. 240. 246. 250. 251. 252. 254. 255. 256. 265. 274. 276. 277. 278. 282. 283. 309. 311. 313. 314. 316. 317. 318. 320. 321. 322. 360. 364. 365. 368. 371. 374. 378. 383. 385.
Mozart-Verein (Dresden) 317.
Muck, Carl, 132 (Bild). 382.
Mugellini, Bruno, 313.
Müller, Adolf, 128. 189. 253.
Müller, Heinrich, 188.
Müller-Fuchs, Elisabeth, 250.
Münch, Ernst, 258. 321.
Museumsgesellschaft (Frankfurt a. Main) 381.
Musical Art Society (Chicago) 316.
Musical Society (Johannesburg) 129.
Musikalische Akademie (München) 385.
Musikalische Gesellschaft (Köln) 194.
Musikalische Gesellschaft (Leipzig) 320.
Musikverein (Dortmund) 316.
Musikverein (Düsseldorf) 253.
Mysz-Gmeiner, Lula, 249. 256. 318. 373. 382.
Nagel, H. 319.
Nagel, Willibald, 388.
Nägeli, H. G., 63.
Napoleon I. 9.
Nardini, Pietro, 192. 247.
Nardow, Wladimir, 182.
Nast, Minnie, 241. 369.
Naudry (Sänger) 306.
Naval, Franz, 194. 312.
Neal, Heinrich, 246.
Nedbal, Oscar, 323.
Neebscher Männerchor (Frankfurt a. M.) 382.
Neglia, F. P., 254.
Neißer, Arthur, 342.
Neißer, Ferdinand, 189.
Neitzel, Otto, 131. 194. 248. 276. 340.
Neschdanowa, A, 185.
Neßler, V., 333.
v. Neudegg, Helene, 181.
Neumann, Alexander, 377.
Neumann, Angelo, 132. 286.
Neumark, Else, 316.
Neumayer 217.
Newman, Ernest, 238.
Ney, Elly, 318. 384.
Nicodé, J. L., 131.
Nicolai, Otto, 184. 370.
Niecks, Frederic, 117.
Niederberger, M. Benno, 376.
Niemann, Walter, 136.
Niemetschek, Franz, 44.
Nietzsche, Friedrich, 75. 332. 335.
Nikisch, Arthur, 183. 187. 188. 194. 246. 250. 254. 255. 310. 317. 319. 324 (Bild). 368. 373. 374. 382. 384.
Nissen, Helge, 243.
Nohl, Ludwig, 116.
van Norden, Walter, 184.
Noren, Heinrich G., 382.
Noskowski, Sigismund, 258.
Nößler-Betke, Marie Luise, 313.
Nottebohm, Gustav, 22. 57. 58. 59. 228.
Nouguès, Jean, 244 („Chiquoito". Uraufführung in Paris). 372.
Novacek, V., 189. 376.
Nyblom (Sänger) 309.
Nyst, Dora, 375.
Ober, Margarete, 320.
Oberländer, Hans, 284. 285.
Oberländer, Helene, 375.
v. Oberleithner, Max, 323.
Obrist, Aloys, 139. 141. 144.
Obrónska, Helene, 378.
Ochs, Siegfried, 245. 373.
Ochs, Traugott, 131.
Odenwaldt, Elisabeth, 194.
Ohnesorg, Karl, 241. 368.
Olenin, Peter, 185.
Ollivier, Blandine, 209.
Ollivier, E., 209. 210.
Onno, Ferdinand, 244.
Onslow, Georges, 322.
v. Opiénski, H., 258.
Oppitz, Max, 254.
Orchesterverein Berliner Musikfreunde 128.
Orchesterverein (Breslau) 252. 381.
Orchesterverein (Stuttgart) 322.
Orpheus-Chor (Manchester) 256.
Oscar, Frau (Sängerin), 309.
v. d. Osten, Eva, 182. 242.
Ostroga 18.
Ostwald, Wilhelm, 342. 344.
Oswald, Alfredo, 382.
v. Othegraven, August, 120. 312. 384.
Ottenheimer, Paul, 244. 258. 372.
Oumiroff, Bogea, 386.
Pachler, Karl, 67.
Pachler-Koschak, Marie, 64. 65.
Pachler (Familie) 67.
Pachelbel, Johann, 122. 128.
Pachelbel, W. H., 121.
Pacyna, Arthur, 184.
Paderewski, Ignaz, 196 (Bild). 311.
Paesiello, G., 241.
Paganini, Niccolo, 131. 194. 318. 320.
Pagenstecher-de Sauset, Maria, 193.
Palestrina 138.
Pankok, B., 309.
Panzner, Karl, 192. 253. 319. 383.
Papke (Theaterdirektor) 372.
Paquet, Alphons, 342.
Pardo, Annie, 323.
Parent, Armand, 257.
Parker, Robert, 184.
v. Paszthory, Palma, 193. 320. 385.
v. Pauer, Max, 195. 382.
Paul, Jean, 228.
Theodor Paulsche Gesangakademie (Breslau) 380.
Paulus, Apostel, 136.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pazal (Sänger) 185.
Peake, Ethel, 379.
Peisker, Arthur, 186. 372.
Pembaur, Josef, 256. 385.
Pennarini, Alois, 124.
Pergolesi, G. B., 241. 245.
Périer, Jean, 372.
Perilhou (Komponist) 386.
Perron, Karl, 182. 242. 369.
Perrot, Luise, 368.
Peschka-Leutner, Minna, 132 (Bild).
Pestalozzi, Heinrich, 313.
Peters, C. F., 85. 363. 364.
Petri, Henri, 311. 385.
Petri-Quartett 188. 193. 247. 317. 374.
Petschnikoff, Alexander, 247. 254. 319.
Petschnikoff, Lili, 319.
Pfannschmidt, H., 314. 374.
Pfannschmidtscher Chor (Berlin) 374.
Pfeiffer, K. H., 86.
Pfeiffer, M., 264. 265.
Pfistermeister 213.
Pfitzner, Hans, 191. 243. 257. 258. 298. 301. 338.
v. d. Pfordten, Hermann Frhr., 217. 222. 365.
Philharmonischer Chor (Berlin) 373.
Philharmonisches Orchester (New York) 386.
Philharmonischer Verein (Nürnberg) 195.
Philip, Achille, 386.
Philippi, Maria, 130. 193. 253. 258. 387.
Philipsen, Carl Bernhard, 190.
Piening, Karl, 130.
Pierné, Gabriel, 257. 386.
Piero di Firenze 367.
Pietsch, Ludwig, 342.
Pikock, W., 185.
Pitteroff, Matthäus, 242. 317.
Plaichinger, Thila, 127.
Plaschke, Friedrich, 182. 384.
Platz, Wilhelm, 119. 195.
Playfair, Elsie, 254.
Plüddemann, Martin, 333.
Plümer, F., 131.
Plumicke, C. M., 84.
Poe, Edgar Allan, 334.
Poike, Max, 246.
Pollak, Egon, 182.
da Ponte, Lorenzo, 277.
Popper, David, 376.
Porges, Friedrich, 203.
Porges, Heinrich, 199. 200. 203.
Porst, Bernhard, 370.
Posa, Oskar, 192.
v. Possart, Ernst, 126. 274. 293. 322.
Post, Arthur, 246.
Post, Max, 246.
Post, Richard, 246.
Post, Willi, 246.
Gebrüder Post-Streichquartett 246. 252. 383.
Pottgießer, Karl, 386.
Praetorius, Helene, 313.
Prätorius, Michael, 142.
Praxiteles 267.
Preller, Philippine, 156.
Preß, Michael, 248. 375. 376.
Preß, Gebrüder, 240.
Presuhn, Alexander, 195. 322.
Preuse-Matzenauer, Margarete, 127. 129. 244. 301. 384.
Preuße, C., 318.
Preußer, M., 385.
Prill, Emil, 385.
Prill, Paul, 195. 385.
Prins, Konzertmeister, 258.
Prokesch v. Osten, Anton Graf, 67.
Prüwer, Julius, 368.
Pserhofer, Arthur, 308.
Puccini, Giacomo, 182. 184. 242. 243. 246. 306. 307. 308. 309. 368. 369. 373.
Pugnani, Gaetano, 194.
Pugno, Raoul, 310. 316. 387.
Pusch, Henri, 255.
Puschkin, A., 185.
Pusinelli, Anton, 199. 200. 206. 207. 223. 225.
zu Putlitz, Baron, 264. 269.
Pyle, Wynni, 248.
Quantz, J. J., 138. 364.
Queen's Hall Choral Society 321.
Raabe, Peter, 309. 310. 322.
Raabe, Wilhelm, 342. 344.
v. Raatz-Brockmann, J., 377.
Rabl-v. Kriesten, Hermine, 241. 368.
Rachmaninow, Sergei, 248. 251. 253. 311. 373. 386.
Radecke, Robert, 128.
Raff, Joachim, 190. 333. 385.
Rahm-Rennebaum, Julia, 131. 256.
Rahter, David, 194.
Rains, Leopold, 369.
Ramann, Lina, 259.
Rameau, J. Ph., 73. 255. 321.
Ramler, K. W., 177.
Ramrath, Conrad, 253. 314.
Rappold, Marie, 243.
Rappoldi, Adrian, 314. 381.
Rappoldi-Kahrer, Laura, 381.
Rau, Elsa, 247.
Raucheisen, Christian, 257.
Ravel, Maurice, 316.
Rebel 203.
Rebner-Quartett 193. 317.
Rechenberg, Ernst, 132.
Reclam, Ph., 158.
Reger, Max, 117. 122. 188. 189. 191. 192. 193. 231. 232. 246. 247. 254. 255. 257. 258. 310. 311 312. 314. 315. 318. 319. 320. 321. 322. 339. 381. 383. 384. 385. 386.
Reh, Annie, 377.
Rehberg, Adolph, 318.
Rehberg, Willy, 193. 318.
Rehberg-Trio 317.
Rehbold, F. H., 318.
Reichert, Johannes, 193. 317.
Reichner-Feiten, Anna, 314.
Reichwein, Leopold, 183. 184. 243. 370.
Reiff, Alfred, 178.
Reimann, Heinrich, 138. 147.
Reimers, Paul, 319. 384.
Reinecke, Carl, 122. 320. 340.
Reinhardt, Heinrich, 372.
Reinhardt, Max, 126. 127.
Reinhold, Artur, 318.
Reisenauer, Alfred, 259. 318.
Reisinger, Franz, 307.
Reißiger, K. G., 123.
Reitz, Fritz, 251.
Reitz, R., 322.
Rembt, Paul, 251.
van Rennes, Catharina, 245.
Repelaer, J., 379.
Reusch, Hubert, 182.
Reuß, August, 385. 386.
Reuß, Eduard, 321.
v. Reuß, Elisabeth Fürstin, 121.
Reuter, Fritz, 181.
Reuter, Gabriele, 342.
Reyer, Ernest, 182.
v. Reznicek, E. N., 190.
Rheinberger, Joseph, 232.
van Rhyn, Sanna, 191. 193. 322.
Richards, Max, 182.
Richardson (Cellist) 256.
Richter, Arthur, 44.
Richter, B. F., 140.
Richter, E. F., 116. 238. 357.
Richter, Hans, 130. 256.
Richter, O., 139.
Rider-Possart, Cornelia, 313.
Riechers, A., 318.
Riedel, Carl, 366.
Riedel, Emil, 217.
Riedel, Hermann, 181. 241.
Riedel-Verein (Leipzig) 384.
Riemann, Ernst, 257.
Riemann, Hugo, 21. 118. 157. 160. 238. 239. 353. 354. 357. 358. 359. 361.
Ries, Ferdinand, 56. 63.
Ries, Hubert, 132.
Rietz, Julius, 225.
Rimsky-Korssakow, N., 185. 257. 316. 382.
Rintel, Jetta, 377.
del Rio, Giannatasio, 42. 43.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ripper, Alice, 385.
Risler, Edouard, 249. 254. 255. 318.
Ritter, Anna, 342. 345.
Ritter, Hedwig, 253
Ritter, Hermann, 255. 382.
Rittmann, Karl, 182.
Rodanne, Frau (Sängerin), 306.
Rode, Mina, 382.
Rodenberg, Julius, 342. 345.
Röder, Carlotta, 241.
Roha, Franz, 184.
Röhr, Hugo, 127.
Rokohl, E., 317.
Roemer, Matthäus, 381.
Römhild, Albert, 381.
Röntgen, Julius, 177.
Roosen (Sängerin) 307.
van Rooy, Anton, 127. 292.
Rorich, Carl, 192.
Carl Rosa Opera Company 184.
Rösch, Friedrich, 339.
Rosé, Arnold, 195.
Rosé-Quartett 246. 323. 374.
Rosenthal, Moriz, 259.
Rösner, Konrad, 369.
Rossini, Gioachino, 191. 315.
Rößler, Richard, 249.
Roth, Bertrand, 317.
Rothauser, Therese, 125.
Rothe, J. A., 121.
Röthig, Bruno, 384.
Rothstein, James, 340.
Rottenberg, Ludwig, 307.
Roubillac 109.
Rousseau, J. J., 188.
v. Roy-Höhnen, Lilli, 379.
Rózsa, Ludwig, 369.
Rubens, P. P., 366.
Rubinstein, Anton, 192. 311. 312. 333.
Rückbeil, Hugo, 322.
Rückward, Fritz, 250.
Rüdiger, Hans, 369.
Rudnew, A. D., 176.
Rudolf, Erzherzog, 23.
Rudorff, Ernst, 364.
Rudy, Marie, 182.
Rüfer, Philipp, 339.
Rühlscher Gesangverein (Frankfurt a. M.) 317.
Rühlmann (Kapellmeister) 244.
Ruinen (Konzertmeister) 384.
Rung, Frederic, 243.
Rungenhagen, K. F., 132.
Runkel, Michael, 185.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 370.
Russer, Marie, 319.
Rywkind, Joseph, 189. 247.
Saatweber-Schlieper, Ellen, 320.
Sacchini, Antonio, 306.
Sachs, Hans, 242.
v. Sachsen-Meiningen, Herzog, 85.
Saint Foix, Graf, 365.
Saint Pierre 175.
Saint-Saëns, Camille, 129. 187. 190. 245. 248. 254. 257. 258. 311. 318. 319. 321. 374. 386.
Salden, Ida, 242.
Saldern, Hilda, 322.
Saldou (Sänger) 182.
Samarow, Olga, 315.
Sammarco (Sänger) 307.
Sanden, Aline, 184. 308. 370.
Sandow, Eugen, 188. 376.
Sanmartini, Giuseppe, 246.
Santley 256.
Sapirstein, David, 192.
Satz, Cäcilie, 190.
Satz, Elsa, 190.
Sauer, Emil, 255. 259. 314. 316. 317. 324 (Bild). 387.
Sauer, Heinrich, 380.
Sauret, Emile, 367.
Scalero, Rosario, 194.
Scarlatti, A., 194.
Schaarwächter 196.
Schädrich, W., 131.
Schäfer, Dirk, 319.
Schäfer, Lilli, 190.
Schaeffer, Frida, 190.
Schaljapin, F., 185. 372.
Schalk, Franz, 148.
Schanzenbach, Dr., 200. 214. 220.
Schapira, Vera, 258.
Scharrer, August, 189.
Scharwenka, Philipp, 320.
Scharwenka, Xaver, 168. 313. 340.
Schattschneider, A., 375.
Scheffler, J. J., 319.
Scheibel, Gertrud, 379.
Scheidemantel, Carl, 241.
Scheider, May, 195.
vom Scheidt, Robert, 369.
Scheidt, Samuel, 122. 128.
Scheinpflug, Paul, 194. 246 252. 255. 319. 384.
Schelper, Berte, 322.
Scherer, Josef, 307.
Schering, Arnold, 365. 366.
Scherres, Karl, 342.
Scherres-Friedenthal, Flora, 377.
Schiedermair, Ludwig, 175.
Schikaneder, Emanuel, 59.
Schildbach, Max, 258.
Schiller, Friedrich, 118. 181. 273. 297. 298. 322. 330. 384.
Schiller - Anstalt (Manchester) 256.
Schilling, Walter, 317.
Schilling-Ziemssen, Hans, 242. 244. 307.
Schillings, Max, 120. 129. 195. 251. 258. 301. 309. 322. 339. 375.
Schimon 116.
Schindler, Anton, 23. 64. 116.
Schink, Joh. Ferd., 79.
v. Schirach, Carl, 309.
Schirmer, Robert, 316.
Schlegel, A. W., 276. 295.
Schlenther, Paul, 342.
Schlesinger 86.
Schlesingersche Buch- und Musikhandlung 168. 248.
Schletterer, H. M., 80
Schlocker, John, 191. 195.
Schmalhausen, Lina, 260.
Schmasow, Edmund, 183.
Schmedes, Erik, 127.
Schmedes, Paul, 382.
v. Schmid, Olga, 317. 375. 381.
Schmid-Lindner, August, 257. 319. 386.
Schmidt, Addi, 128.
Schmidt, Ernst, 252.
Schmidt, Hermann, 188. 193. 255.
Schmidt, Max, 42.
Schmidt-Garlot, Margarete, 385.
Schmidt-Müller, Annie, 253.
Schmidthauer, Ludwig, 379.
Schmitz, J., 320.
Schmitz - Schweicker, Hedwig, 250.
Schmücker, Ella, 379.
Schnabel, Artur, 131. 246. 252. 258. 316. 374. 378 381. 387.
Schnedler-Petersen 255.
Schneevoigt, Georg, 311.
Schneider, Max, 178.
Schnirlin, Ossip, 247.
Schnitzler, Arthur, 308.
Schnorr v. Carolsfeld, Ludwig, 199. 205. 206.
Scholander, Sven, 245. 321. 385.
Schönberg, Lisa, 256.
Schönleber, Philipp, 243.
Schopenhauer, Arthur, 5. 6. 275.
Schörg, Franz, 311.
Schott, Richard, 243.
Schott's Söhne, B., 17. 163. 247. 336
Schreiner, Emmerich, 126.
Schrey (Kapellmeister) 306.
Schreyer, Johannes, 357. 358. 359. 361.
Schröder, Emmy, 182.
Schroeder, F. L., 79. 80.
Schröder, Hans, 257.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, 83.
Schroeter, Luise, 243.
Schröter, Oscar, 195.
Schroth, Carl, 308 370.
Schubert, Franz, 64. 66 67. 81. 91. 117. 128. 131. 178. 190. 191. 192. 193. 239. 246. 248. 250. 251. 253 254. 255. 256.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

257. 258. 311. 313. 318. 319. 320. 321. 364. 375. 379. 383. 385.
Schubert, Oskar, 188. 313.
Schubertbund (Wiener) 322.
v. Schuch, Ernst, 193. 241. 252. 369. 381.
Schultze-Wichmann, Christine, 256.
Schulz, Erna, 247.
Schulz, J. P., 246.
Schumann, Georg, 122. 231. 246. 316. 320. 373.
Schumann, Gustav, 381.
Schumann, Robert, 73. 127. 128. 158. 192. 195. 228. 229. 230. 239. 246. 247. 248. 250. 252. 254. 255. 258. 311. 314. 315. 318. 321. 330. 367. 374. 376. 383. 385.
Robert Schumannsche Singakademie (Dresden) 381.
Schumann-Trio 189.
Schunck, Elfriede, 386.
Schünemann, Elsa, 383.
Schuppmann, Julius, 128.
Schuricht, Karl, 317.
Schuster & Loeffler 3. 199. 346.
Schuster-Quartett 257.
Schütz, Heinrich, 365. 366. 388.
Schüz, Alfred, 195.
Schwanzara, Julius, 188.
Schwartz, Alexander, 379.
Schwartz, Heinrich, 195.
Schwartz, Otto, 241.
Schwartz, Rudolf, 238.
Schwarz, Ferdinand, 382.
Schwarz, Stephanie, 307.
Schwedischer Konzertverein (Stockholm) 190.
Schwedler, Maximilian, 255. 384.
Schweighofer, Josef, 67.
Schweinfurth, Georg, 342.
Schweitzer, Albert, 107. 147. 387.
Schwendy, Otto, 191. 373. 378.
Schwers, Paul, 251.
Schwertner (Konzertmeister) 131.
Schwickerath, Eberhard, 310.
Schytte, Ludwig, 248. 340.
Scriabine, Alexander, 374.
Sebald, Rosie, 183.
Seebach (Sänger) 316.
Seebe, Madeleine, 131.
Seelig, Otto, 383.
Seffner, Carl, 68. 108.
Seidel, Wilhelm, 192.
Seiffert, Max, 121. 122. 141. 384.
Seitz, Richard, 195. 322.
Sekles, Bernhard, 194.
Seler, Eduard, 342.
Sellin, Lisbeth, 242.
Sembach, Johannes, 241. 369.
Sembrich, Marcella, 386.
Semper, Gottfried, 269.
Senger-Sethe, Irma, 247.
Senius, Felix, 191. 245. 255. 373.
Senius-Erler, Klara, 191. 311. 373.
Serato, Arrigo, 131. 249. 386.
Serroda (Schriftsteller) 274.
Servais, A. F., 127.
Sevčik-Quartett 374. 385. 386.
Séveilhac (Sänger) 372.
Seyffardt, E. H., 195.
Sgambati, Giovanni, 254.
Shakespeare, William, 37. 252. 319. 370. 384.
Sibelius, Jean, 248. 255. 383. 386.
Sieben, W., 257.
Sieben-Quartett 386.
Sieglitz, Georg, 126.
Siems, Margarete, 182. 241. 253. 371.
Sievert, Else, 378.
Siewert, Hans, 183.
Sigwart, Botho, 314. 385.
Silbermann, G., 141.
Siloti, Alexander, 259.
Silvestre, A., 308.
Simin, J. J, 185.
Simin (Privatoper) 185.
Simon, Alfred, 313. 379.
Simon, James, 81. 312.
Simony, Eve, 32. 383.
Sinding, Christian, 322. 340. 376.
Singakademie (Berlin) 246. 373.
Singakademie (Breslau) 381.
Singakademie (Leipzig) 320. 384.
Sinigaglia, Leone, 131. 383.
Sistermans, Anton, 386.
Sitt, Hans, 384.
Sittard, Alfred, 381.
Sjögren, Emil, 122.
Skaliszky, Ernst, 316.
v. Skibinsky, Alexander, 189.
Slezak, Leo, 371.
Smetana, Friedrich, 181. 182. 188. 246. 320. 368. 371. 382. 383.
Smolian, Arthur, 130.
Sobinow, L., 185.
Société Philharmonique (Paris) 387.
Solly, Harriet, 251.
Solodownikow-Theater (Moskau) 185.
Sommer, Hans, 181.
Sommer, Hugo, 343.
Sontag, Henriette, 132.
Soomer, Walter, 252. 370. 372.
Soot, Fritz, 182. 242. 369.
Sorga, Mme., 245.
Spahn, Martin, 342. 345.
Spemann, Heinrich, 241.
Spemann, W., 238.
Speranski, N., 185.
Spielhagen, Friedrich, 342.
Spielhagen, Toni, 342.
Spielmann, Leopold, 374.
Spiering, Theodor, 127.
Spies, Hans, 181. 241.
Spinoza, Baruch, 13. 159.
Spitta, Ph., 81. 121. 122. 136. 140. 227.
Spitteler, Karl, 120.
Spitzerscher Männergesangverein (Breslau) 381.
Spohr, Ludwig, 76ff (L. S. als Opernkomponist). 124. 131. 132. 183. 189. 192. 193. 195. 239. 245. 246. 248. 251. 252. 254. 255. 257. 258. 307. 313. 315. 316. 318. 319. 320. 322. 370. 385.
Spontini, Gasparo, 84.
Succo, Reinhold, 231.
Stadtegger, Julie, 370.
Staegemann - Sigwart, Helene, 314. 385. 386.
Stahl, Fritz, 342 345.
Standhartner, Josef, 199. 200.
Stanford, Ch. V., 318.
Stapelfeldt, Martha, 190. 317.
v. Starcken, H., 178.
Stavenhagen, Bernhard, 318.
Stebel, Paula, 376.
v. Stefaniai, Emeric, 249. 316. 322.
Stehlin-Bavier, Fritz, 132.
Steinbach, Fritz, 130. 187. 194. 254. 256. 319. 320. 381. 384.
Steineck-Maybaum, Anni, 379.
Steiner, Franz, 250.
Steiner, Oscar, 373.
Steinhausen, F. A., 164. 165. 166.
Steinmüller, Paul, 121.
Stella (Maler) 259.
Stenhammar, Wilhelm, 190. 312. 375.
Stennebrüggen-Trio 258.
Stenz, A., 317.
Stern, Alfred, 378.
Steuer, Max, 141.
Stirner, Max, 334.
Stieglitz & Co. 17.
Stoeber, Emmeran, 257.
Stock, Friedrich, 315. 316.
Stockmarr, Dagmar, 256.
Stöhr, Richard, 178. 179. 367. 378.
Storck, Karl, 276. 365.
Stracciari, Riccardo, 369.
Stradal, August, 148. 313.
Stradivari, Antonio, 247.
Stransky, Josef, 183. 248. 369. 375.
Straube, Karl, 194. 255. 257. 384.
Straus, Oskar, 242. 308. 372.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Strauß, Johann, 91. 183.
Strauß, Richard, 75. 129. 131. 181. 184. 187. 189. 193. 194. 245. 255 256. 257. 258. 268. 282. 283. 301. 310. 311. 316. 318. 319. 320. 322. 324 (Bild). 329. 375. 382.
Streicher, Andreas, 141.
Streichquartett, Böhmisches, 193. 246. 253. 254. 255. 258. 319. 374. 383. 386.
Streichquartett des Breslauer Orchester-Vereins 252.
Streichquartett, Brüsseler, 254. 310. 311. 321. 384.
Streichquartett, Frankfurter, 188. 193. 255. 321.
Streichquartett des Vereins der Musikfreunde (Hamburg) 383.
Streichquartett, Karlsruher, 188. 383.
Streichquartett, Münchner, 257.
Streichquartett, Weimarer, 322.
Streichquartett, Wiesbadener, 258.
Strickrodt, Curt, 131.
Striegler, Joh., 317.
Strinasacchi, Regina, 365.
Strohecker, Marie, 183.
Strömberg (Sänger) 309.
Stronck-Kappel, Anna, 246 253. 381.
Stubenrauch, Carlotta, 195.
Studeny, Herma, 377. 385.
Stumpf, Carl, 349.
Stuntz, J., 180.
Stury, Max, 307.
Stylianides, Helene, 307.
Suart, Evelyn, 251.
Sudermann, Hermann, 342.
Suk, Josef, 253. 376. 383.
Sulzer, Joh. Georg, 266.
Svendsen, Johan, 192.
Swoboda, Albin, 186.
Symphonie-Orchester (Boston) 386.
Szántó, Theodor, 377.
Szanto (Konzertmeister) 384.
Székelyhidy, Franz, 369.
v. Szekrenyessy, Nusi, 241.
Szell, Georg, 323.
Szemere (Sänger) 369.
Taglietti (Komponist) 122.
Takáts (Sänger) 368. 369.
Tanejew, Sergei, 193. 375.
Tänzler, Hans, 127. 184.
Tartini, Giuseppe, 193. 378. 383.
Taubert, Wilhelm, 333.
Tausig, Karl, 201.
Tauszky, Marie, 315.
Telman, Fritz, 265.
Telemann, G. Ph., 122. 177. 178. 246.
Teltscher, Franz, 67.
Teltscher, Josef, 64 ff.
Tennyson, Alfred, 182.
Teschner, Helen, 377.
Tester, Emma, 195. 322.
Tetrazzini, Luisa, 256.
Thayer, A. W., 16. 56. 65. 116. 234.
Thern, Carl, 230.
Theurer, Hans, 307.
Theyer, L, 68.
Thibaud, Jacques, 256. 316. 317. 318.
Thiele, Georg, 307.
Thode, Henry, 260.
Thoelke, Georg, 242.
Thomaner-Chor (Leipzig) 384.
Thomas, Elsa, 190.
Thomas-Orchester (Chicago) 315.
Thomassin, Desiré, 311.
Thornberg, Julius, 245.
Thorold, F., 318.
Thuille, Ludwig, 128. 242. 245. 318. 322. 352. 356. 357. 358. 359. 361.
Tieck, Ludwig, 86.
Tilgner, Victor, 196.
Tittel, Bernhard, 371 („Cesare Borgias Ende". Uraufführung in Nürnberg).
Toller, Georg, 369.
Tolstoi, Leo Graf, 181.
Tomaschek, Joh. Wenzel, 23.
Tonkünstler-Orchester, Münchener, 130.
Tonkünstlerverein (Frankfurt) 253.
Tonkünstlerverein (Köln) 194.
Tonkünstlerverein (Straßburg) 258.
Topstedt, M., 320.
Tordek, Ella, 126.
Torelli, Giuseppe, 122.
Tornauer-Hövelmann, Luise, 186.
Torre-Alfina (Komponist) 387.
de Tréville, Ivonne, 369.
Trio, Holländisches, 311.
Trio, Philharmonisches (Berlin), 251. 378.
Trio, Russisches, 240. 311. 375. 376.
Trodler-Striegler, Frieda, 317.
Trojan, Johannes, 342.
v. Trützschler, Maly, 129.
Tschaikowsky, Peter, 131. 187. 193. 247. 248. 250. 252. 253. 256. 257. 311. 313. 317. 318. 319. 320. 321. 370. 374. 375. 377. 382. 383. 384. 387.
Türk, Olga, 131.
Tyssen, Josef, 317.
Ucko, Paula, 309.
Uhland, Ludwig, 178.
Ulrich, Frau (Sängerin), 243.
Umling, Adele, 190.
Universitäts-Kirchenchor (Leipzig) 384.
Urack, Otto, 247.
Urbaczek, Paula, 370.
Urlus, Jacques, 127.
Uzielli, Lazzaro, 194.
Valentin, Marie, 243.
Vallandri (Sängerin) 372.
Vas, Sandor, 383.
Vasquez, Gräfin (Sängerin), 368. 369.
Vaterhaus, Hans, 317. 384.
Vavrinecz, Mauritius, 310.
v. Vecsey, Franz, 248.
Veit (Bratscher) 251.
Venczell (Sänger) 368.
Verdi, Giuseppe, 124. 241. 243. 254. 258. 320. 359. 370. 383.
Verdier (Sänger) 182.
Verbena, Hanna, 245.
Verbrugghen-Quartett 254.
Verein für klassische Kirchenmusik (Stuttgart) 322.
Verein der Musikfreunde (Reichenberg i. B.) 131.
Vidal, Paul, 387.
Vidron, Angèle, 195.
Vieuille (Sänger) 244.
Vieuxtemps, Henri, 187. 189. 248. 314.
Vivaldi, Antonio, 131. 374.
Vivié, Emma, 313.
Vogel, Curt, 189.
Vogelstrom, Fritz, 187. 243. 371.
Vogt, Jean, 333.
Voigt, Henny, 256.
Voigt, W., 144.
v. Voigtländer, Edith, 322.
Vokal-Trio, Nordisches, 316.
Volbach, Fritz, 189. 316.
Völkerling, Käthe, 251.
Volkmann, Hans, 60. 61.
Volkmann, Ludwig, 174.
Volkmann, Robert, 195. 333.
Volks-Singakademie (Dresden) 193.
Voltaire 118.
de Vos (Sänger) 306.
Voß, Otto, 383.
de Vries, Eva, 377.
Wachter, Ernst, 281. 369.
Wagner, Adolf, 342.
Wagner, Cosima, 196. 331.
Wagner, Emil, 386.
Wagner, Minna, 199. 207.
Wagner, Richard, 4. 5. 6. 7. 11. 36. 76. 77. 80. 82. 83. 87. 117. 118. 126. 127. 129. 130. 132. 135. 162. 175. 182. 184. 187. 188. 190. 194. 196. 199 ff (Aus R. W.s Briefen an Freunde und Zeitgenossen). 239. 244. 254. 257. 259. 265. 267. 270.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

273. 274. 275. 277. 278. 282. 283. 286. 288. 289. 290. 291. 301. 306. 310. 313. 316. 317. 320. 331. 332. 335. 338. 339. 341 367. 368. 369. 371. 372. 373. 382. 383. 386. 387.
Richard Wagner-Verein (Darmstadt) 252.
Richard Wagner-Verein (Graz) 135.
Wagner, Siegfried, 224.
v. Waldersee, Paul Graf, 80.
Waldeyer, Wilhelm, 342. 345.
Waldhauer, Edith, 195.
Walker, Edyth, 183. 194. 308.
v. Wallenstein, Albrecht, 118.
Wallishausser, J. B., 81.
Wallner, Leonore, 191.
Walter, Bruno, 323. 387.
Walter, George A., 130. 315.
Walter, Raoul, 126. 127.
Walter-Choinanus, Iduna, 375.
Walter-Haas, Elsa, 315
v. Waltershausen, H., 245.
Walther, Johann Gottfried, 121. 122. 143. 227.
Wambach, Emile, 306.
Wandersleb (Sängerin) 322.
Warmersperger, Käthe, 184.
Warwas, Erdmann, 381.
Waschow, Gustav, 242.
Waßmann 180.
v. Weber, Carl Maria, 77. 78. 80. 81. 82. 158. 183. 187. 188. 239. 244. 283. 312. 375. 383.
Wedekind, Erika, 125. 182. 309.
Wehrenfennig, Helene, 307.
Weigand, W., 294. 295. 297.
Weil, Hermann, 301. 309. 322.
Weinbaum, Paula, 248.
Weinberg, F., 129.
Weingartner, Felix, 39. 135. 174. 186. 187. 194. 246. 319. 323. 339. 372.
Weinreich, Otto, 313.
Weinreis, Heinrich, 251.
Weinschenk, Emmy, 256.
Weisbach, Harry, 189.
Weis, A., 243.
Weis, Karl, 306.
Weiß, Josef, 194. 256. 321.
Weiß, Josefine, 181.
Weißenbach, Aloys, 22. 23.
Weißenborn, Hermann, 317.
v. Welden, Olga, 322. 379.
Wellig, Marie, 242.
Wendel, Ernst, 192. 316.
Wendland, Waldemar, 243 („Das kluge Felleisen." Uraufführung in Magdeburg).
Wendling, Karl. 195. 258. 322.
Wendling-Quartett 195. 322.
Werber, Mia, 372.
Werbke-Pauli, Emmy, 185.
Werckmeister, Andreas, 121.
Werner, Rudolf, 382.
Werner-Jensen, Paula, 382.
Wernicke, Margareta, 189.
Wertheim, Jules, 312.
v. Westhoven, Ada, 184. 187. 370.
Westphal, Rudolf, 118.
Wetz, Richard, 131.
Wetzler, H. H., 185.
Weydert, Max, 182 („Enoch Arden". Uraufführung in Essen).
Widmann, J. V., 342. 345.
Widor, Ch. M., 315.
Wiebel, K., 130.
Wiedemann, Hermann, 183. 369.
Wiedemann, Ludwig, 186. 309.
Wiedermann, Friedrich, 378.
Wieniawski, Henri, 247. 314.
Wiesike, Lillian, 194. 311.
Wietrowetz-Quartett 131.
v. Willamowitz-Möllendorff, Ulrich, 342. 345.
Wilbrandt, Adolf, 342.
Wild, Harrison, 316.
Willbrunn, Karl, 307.
Wilhelmi, Julius, 183.
Wilhelmine, Markgräfin v. Bayreuth, 175.
Wille, Eliza, 199.
Williams, Arthur, 250. 374.
Willner, Arthur, 190.
Wilms, Eugenie, 310.
Wilsing, D. F. E., 156ff (D. F. E. W. Zu seinem 100. Geburtstag). 196 (Bild).
Wilsing, D. M. J., 157.
Wilsing, J. W., 156.
Winderstein, Hans, 255. 311. 382. 384.
Winderstein-Orchester 320. 321.
Winkelmann, Hans 372.
v. Winter, Peter, 84.
Wintzer, R., 251.
Wirl, Erik, 182.
Witek, Anton, 251. 378.
Withorne 314.
Witt, Edwin, 375.
Wittekopf, Rudolf, 368.
Wittenbecher, Otto, 255.
Wittenberg, Alfred, 192. 252. 312. 381.
v. Wittgenstein, Carolyne Fürstin, 200. 212. 259.
v. Wittgenstein, Marie Prinzessin, 199. 200 208.
Wohlgemuth, Gustav, 320. 382. 384.
v. Woikowsky-Biedau, Viktor, 375.
Wolf, Hugo, 120. 193. 195. 238. 246. 248. 257. 258. 315. 318. 319. 375. 383.
Wolf, Otto, 185.
Wolf, Sophie, 320.
Wolf (Sänger) 131.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 193.
Wolff, Erich J., 192. 247. 250. 378.
Wolff, Max, 242 („Das heiße Eisen." Uraufführung in Frankfurt).
Wolffram, Dora, 183.
Wolfram, Karl, 307.
Wolfrum, Philipp, 107. 322. 382. 383.
Wollek, Karl, 68.
Wollgandt, Edgar, 384.
Wolschke, Karl, 384.
Wolter, Minnie, 368.
v. Wolzogen, Elsa Laura, 251.
v. Wolzogen, Ernst, 281.
Wood, Henry J., 256.
Wörl, Georg, 131.
Woyrsch, Felix, 319.
Wucherpfennig, H., 185.
Wüllner, Franz, 363.
Wüllner, Ludwig, 130. 194. 245. 254. 311. 318. 386.
Wunderl (Kopist) 233.
Wunderlich, Ernst, 178.
Wuzél, Hans, 319.
Wyers, Bertha, 319. 376.
Wyers, Betsy, 319. 376
v. Wymetal, Wilhelm, 186.
Ysaye, Eugène, 187. 316. 321. 323. 374. 387.
Zador, Desider, 127.
v. Zadora, Michael, 250. 323. 385.
Zajic, Florian, 311.
Zander, Carl, 68. 260.
v. Zawilowski, Konrad, 126. 242.
Zec (Sänger) 369.
Zedeler, Nicoline, 189.
Zeiler, Robert, 189.
Zeller, Heinrich, 309.
Zellner, Leo, 375.
Zelter K. F., 81.
Zemanek, Wilhelm, 258.
v. Zemlinsky, Alexander, 372.
Zenker, Arthur, 381.
Zenner 21.
Zepler, Bogumil, 340.
Zerritsch (Architekt) 196.
Zeuner, Karl Traugott, 19. 21.
Zilcher, Hermann, 249. 311. 385.
Zimbalist, Efrem, 193. 256. 316.
Zimmer-Quartett 374.
Zimmermann, Ludwig, 242.
Zitelmann, Valerie, 192.
Zlotnicka, Meta, 379.
Zöllner, Heinrich, 176.
Zwintscher, Rudolf, 314.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

Araktschiew, D. S.: Das Volkslied des westlichen Grusien. 175.
Bandmann, Tony: Die Gewichtstechnik des Klavierspiels. 165.
Beyschlag, Adolf: Die Ornamentik der Musik. 363.
Bielfeld, August: Der künstlerische Vortrag in der Musik. Eine monographische Studie. 118.
Breithaupt, Rudolf M.: Die natürliche Klaviertechnik. Bd. II. Die Grundlage der Klaviertechnik. 164.
Clark, Frederic Horace: Liszts Offenbarung. Schlüssel zur Freiheit des Individuums. 118.
Heuler, Raimund: Hofrat Dr. Karl Kliebert. 176.
Istel, Edgar: Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. 239.
Kienzl, Wilhelm: Im Konzert. 239.
Kuhn, Franz: Der Gegenstand des Melodieschutzes nach § 13 Abs. 2 des Urheberrechtsgesetzes vom 19. Juni 1901. 174.
Leichtentritt, Hugo: Geschichte der Motette. (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, herausgegeben von Hermann Kretzschmar.) 116.
Masslow, A. L.: Illustrierte Beschreibung der Musikinstrumente des Daskowschen Ethnographischen Museums in Moskau. 175.
Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. 6. Aufl. Band 20. 118.
Newman, Ernest: Hugo Wolf. 238.
Niecks, Frederick: Programme music. A contribution to the history of musical expression. 116.
v. d. Pfordten, Hermann Frhr.: Mozart. 364.
Riemann, Hugo: 238.
Rudner, A. D.: Die Melodieen der mongolischen Volksstämme. 175.
Scharwenka, Xaver, u. Spanuth, August: Methodik des Klavierspiels. 167.
Schiedermair, Ludwig: Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Studien zur Geschichte der deutschen Oper. 175.
Schindler, Anton: Beethoven-Biographie. Neudruck, herausgegeben von Alfr. Chr. Kalischer. 116.
Storck, Karl: Mozart. Sein Leben und Schaffen. 364.
Volkmann, Ludwig: Zur Neugestaltung des Urheberschutzes gegenüber mechanischen Musikinstrumenten. 174.
Walden, Herwarth: Opern-Wegweiser. 176.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

Adler, Max: Skalen- und Akkordstudien für Violine. 180.
Bantock, Granville: „Sappho". Neun Fragmente für eine Altstimme mit Orchesterbegleitung. 119.
— „The Pierrot of the Minute". Lustspiel-Ouvertüre. 119.
— Dramatische Tänze. 179.
Bellman, Carl Michael: Zwanzig ausgewählte Lieder, ins Deutsche übertragen von Hanns von Gumppenberg. 178.
de Bériot, Charles: Berühmte Violin-Duette aus der Violinschule (Heinrich Dessauer). 240.
Bleyle, Karl: op. 11. „Mignons Beisetzung", für gemischten Chor, Knabenstimmen und Orchester. 119.
Boehm, Georg: Kantate „Mein Freund ist mein und ich bin sein". Bearbeitet von Richard Buchmayer. 366.
Cossart, Leland A.: op. 19. Suite für zehn Blasinstrumente und Harfe. 367.
Christiani, Giuseppe: Sonata (g-moll) per Pianoforte e Violino. 123.
Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 26/27: Joh. Gottfr. Walther. Gesammelte Werke für Orgel (Max Seiffert). 121.
Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. Bd. 28. Georg Philipp Telemann: „Der Tag des Gerichts". „Ino" (Max Schneider). 177.
Draeseke, Felix: op. 30. Adventlied für Solostimmen, Chor und Orchester. 119.
Eberhardt, Goby: Studienmaterial zu meinem neuen System des Übens für Violine. 180.
Ernest, Gustav: Violinkonzert (d-moll). 247.
Fuchs, Robert: op. 83. Zweite Sonate für Violoncello und Pianoforte. 123.
Gernsheim, Friedrich: op. 81. Phantasie für Pianoforte. 179.
van Gilse, Jan: Eine Lebensmesse (Richard Dehmel) für Solostimmen, achtstimmigen gemischten Chor, Kinderchor und großes Orchester. 239.
Glass, Louis: op. 38. Fünf Lieder. 178.
Gottschalk, Eugen: op. 2. Drei Gedichte von Mörike, Liliencron und Jacobowsky. 119.
van Groningen, S.: op. 10. Quartett für Violine, Viola, Violoncell und Pianoforte. 367.
Haas, Joseph: op. 22. Divertimento für Violine, Viola und Violoncell. 240.
Halvorsen, Johan: Passacaglia frei nach Händel für Violine und Bratsche (Ausgabe für Violine und Violoncell von Michael Preß). 240.
Hegar, Friedrich: Des Geigers Heimkehr. 177.
Heine, Axel: Melodisk Suite for Klaver, Violin og Violoncell. 240.
Hildach, Eugen: op. 32. Drei geistliche Lieder. 121.
Hildebrandt, M. B.: Technik des Bogens. 180.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hildebrandt, Ulrich: „Nun jauchzt dem Herren, alle Welt!" Choral-Kantate für gemischten Chor, Blasinstrumente und Pauken. 119.
Hofmann, Richard: op. 123 und op. 124. Fünfzig Etüden für Violine. — op. 125. Drei instruktive Sonatinen für Violine mit Pianoforte. 123.
Hubay, Jenö: op. 101. Concerto all' antica (No. 4) pour Violon. 123.
Humperdinck, Engelbert: Narrenlieder aus Shakespeare's „Was ihr wollt". Mit Begleitung des Klaviers oder der Harfe oder der Gitarre. 120.
Juon, Paul: op. 42. Violinkonzert. 248.
Kaun, Hugo: op. 82. Sonate für Violine und Pianoforte. 367.
— op. 83. Drei Balladen für eine Singstimme und Pianoforte. 121.
— op. 84. Sechs Männerchöre. 177.
Kienzl, Wilhelm: op. 77. Acht Choralvorspiele für Orgel. 122.
— op. 79. Zwei Geschichtsbilder (H. Lingg) für Männerchor mit Orchester. 176.
Mertens, Richard: Zehn Singspielreigen für Kinder mit Pianofortebegleitung. 179.
Nicolaiew, Léonide: op. 11. Sonate pour Violon et Piano. 123.
Nielsen, Arnold: op. 3. „Manon". 178.
Niemann, Walter: op. 8. Holsteinische Idyllen. Fünf Stücke für Klavier. — op. 9. Erinnerungen, Stimmungen und Bilder für Klavier. 179.
v. Othegraven, August: op. 27. Sechs Gedichte von Martin Greif für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 120.
v. Othegraven, August: Zwölf deutsche Volkslieder für drei Frauenstimmen. — op. 32. Zwei Lieder für Frauenchor, Holzbläser und Harfe. 177.
Palaschko, Johann: op. 44. Zehn Künstler-Etüden für Viola. 123.
Papsdorf, Max: Lieder und Gesänge. 120.
Platz, Wilhelm: „Merlin". Neun Gesänge aus dem gleichnamigen Zyklus von J. G. Fischer für eine Singstimme und großes Orchester. 119.
Reiff, Alfred: op. 15 und op. 16. Zwei Balladen für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. 178.
Reinecke, Carl: op. 284. Sonate für Orgel. 122.
Riemann, Hugo: Hausmusik aus alter Zeit. III. Heft. 367.
Röntgen, Julius: op. 42. Sechs altniederländische Lieder, mehrstimmig bearbeitet. — op. 44. Neun alt-niederländische Lieder für a cappella-Chor gesetzt. 177.
Rosenthal, Richard: Große praktische Oboe-Schule. 180.
Saß, Aug. Leop.: Resolute Exerzitien des Violinisten zur systematischen Trainierung der linken Hand behufs Erlangung einer absoluten, treffsicheren Technik. 180.
Sauret, Emile: op. 67. Andante et Caprice pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. — op. 68. Suite pour Violon seul. 367.
Scheinpflug, Paul: op. 15. Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare. 239.
Scherber, Ferdinand: Sonate für Flöte und Klavier in A. 123.
Schillings, Max: op. 22. Glockenlieder. 120.
Schütz, Heinrich: Weihnachts-Oratorium (Historia von der Geburt Jesu Christi). Zum praktischen Gebrauch herausgegeben von Arnold Schering. 365.
Schwartz, Alexander: op. 13. Fünf Lieder von Carmen Sylva. 178.
Siebert, Eduard: Technische Studien für vorgeschrittene Violinisten. 180.
Sjögren, Emil: op. 48. Thème avec variations pour Piano. 122.
Stamitz, Johann: op. 6a. Erste Sonate für Violine solo mit Baß (Rudolf Meizer). 123.
Stöhr, Richard: op. 8. Suite für Streichorchester. 367.
— op. 11, 13, 19 und 20. Lieder. 178.
Teuchert, Emil: Orchesterstudien für Baßtuba. 123.
Thomas, Oskar Heinrich: Natürliches Lehrsystem des Violinspiels. I. Teil. 179.
Thomassin, Désiré: op. 62. Trio für Violine, Violoncell und Klavier. 240.
Wolff, Erich J.: op. 20. Violinkonzert (Es-dur). 247.
Wunderlich, Ernst: Baumbach-Zyklus. 178.
Zöllner, Heinrich: op. 93. Drei Balladen für eine Singstimme und Pianoforte. 176.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

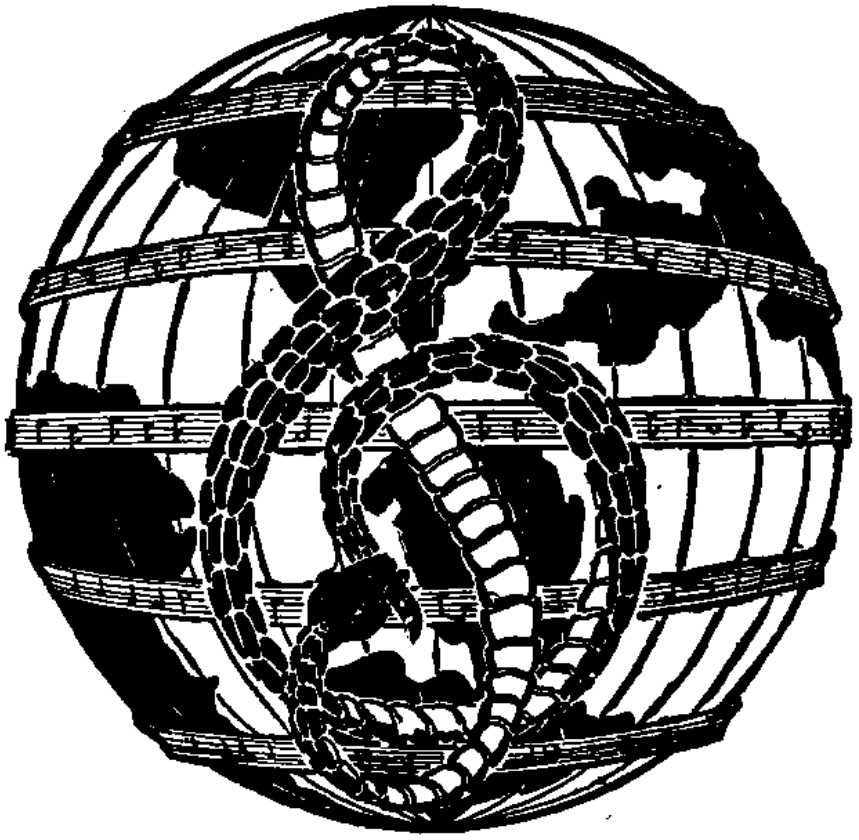
Allgemeine Musikzeitung (Berlin): Weiteres in Sachen „Kunst und Reklame". 302.
Altenburg, Wilhelm: Die Musikschulen Italiens in den Jahren 1906 und 1907. 302.
Andro, L.: Die Freunde Wagner und Liszt. 114.
Baerwart, Th.: Die Basler Liedertafel. 304.
Batka, Richard: Carl Maria von Weber als Kritiker in Prag. 114.
— Liliencron und die Musik. 172. 237.
— Musik und Gymnastik. 237.
— Kind und Kunst. Ein Gespräch. 305.
Bekker, Paul: Ideen zur Ästhetik der Tonkunst. 302.
Bekker, Paul: Zum Gedächtnis Karl Friedrich Weitzmanns. 303.
Berliner Zeitung am Mittag: Johann Strauß. 237.
Bettelheim, Anton: Anzengruber und Adolf Müller senior. 305.
Biedenkapp, Georg: Arion, Leier, Sonne, Mond. 111.
Birnbaum, A. Z.: Friedrich Gerne-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heim. Zu seinem 70. Geburtstage. 169.
Birnbaum, A. Z.: Das Opernzitat. 235.
Birt, Th.: Noordwyk und Brahms. 170.
Blaschke, Julius: Die Jungfrau von Orleans in der Musik. 112.
Brieger-Wasservogel, Lothar: Das Problem Peter Gast. 302.
Buß, Georg: Händel. 172.
Conze, Johannes: Klangmomente. 303.
Dietschi, Hugo: Das Musikleben Oltens im 19. Jahrhundert. 303.
Diósy, Béla: Moderne Musik. Glossen zu Richard Strauß' „Elektra". 169.
Dresdener Nachrichten: Karl Heinrich Graun. Zu seinem 150. Todestage. 170.
Dubitzky, Franz: Zu geräuschvoll. 302.
Dubu, Georges: De Richard Wagner à Theodor Uhlig. 172.
d'Estournelles de Constant, Jean: Beethoven. 172.
Fischer, Cyriak: Georg Friedrich Händel. 172.
Frankfurter Zeitung: Antike Musikbauten. 237.
Gehrmann, Hermann: Musikalisches und Unmusikalisches aus Frankfurt. 170.
Göhler, Georg: Die Zukunft der musikalischen Kultur. 237.
Goldschmidt, Hugo: Einheitliche Bühnenaussprache. 303.
Haydn, J.: Georg Friedrich Händel als Orchesterdirigent. 112.
Hentrich, Konrad: Das deutsche Volkslied. 171.
Herbeck, Josef: Die deutsche Klaviermusik vor Beethoven. 110.
Hertwig, Hans: Friedrich Pacius. 110.
Hübner, Otto R.: Vom Melodram und Programm 303.
Isolani, Eugen: Richard Wagners erste Frau. Zu ihrem 100. Geburtstage. 169.
Istel, Edgar: Zum Problem der deutschen komischen Oper. 305.
Kamienski, Lucian: Der Streit um die Reimannsche Bülow-Biographie. 113.
— Der neue Direktor der Berliner Hochschule für Musik. 235.
Kapp, Julius: Briefe der Fürstin Wittgenstein an Franz Liszt. 111.
Knosp, Gaston: Les idées de M. Puccini. 305.
Korngold, Julius: Zum Jubiläum des Opernhauses. 115.
Kruse, Georg Richard: Lortzing, Mendelssohn und Nicolai. 113.
Lambinet, André: Les mœurs raciniennes chez Rameau. 305.
Leichtentritt, Hugo: Die Königliche Hochschule für Musik und ihr neuer Direktor. 235.
Liebstoeckl, Hans: Bernard Shaw als Musikkritiker. 111.
Liepe, Emil: Die Methode Jaques-Dalcroze. 302.
Lucka, Emil: Über musikalische Phantasie. 304.
Lusztig, J. C.: Was ist eine „symphonische Dichtung"? 169.
Marschner, Carl Wilhelm: Beethoven als Geschäftsmann. 113.
— Händel als Opernkomponist. 172.
Marsop, Paul: Bühnen- und Konzertreform in Deutschland und Deutsch-Österreich. 304.
Mittmann, Paul: Dem Andenken Emil Bohns. 111.
Morold, Max: Hans Thomas Kostümentwürfe zum „Ring des Nibelungen". 305.
Müller-Reuter, Theodor: Der Barbier von Bagdad. 113.
Nef, Albert: Musikalisches von der Ausstellung in München 1908. 303.
Nef, Karl: Die Werke Liszts. 303.
— Die Verzierungskunst der Alten. 303.
— Bach als Maler. 304.
— Eine historische Musikinstrumentensammlung in Zürich. 304.
Neue Freie Presse (Wien): Ein unbekannter Musiker. 114.
Neuhaus, Gustav: Das natürliche Notensystem. Offener Brief an Herrn Hofoperndirektor Felix Weingartner. 303.
Neumann, Angelo: Aus meinem Leben. I. 305.
Niemann, Walter: Erziehung zur Tonkunst. 112.
— Die Leipziger Konzertsaison 1908|09. 113.
— Georg Friedrich Händels Auferstehung in Deutschland. 173.
Niemann, Walter: Zu Händels 150. Todestage. 173.
Pester Lloyd: Reminiszenzen an Johann Strauß. 236.
Pohl, Louise: Eine Weimarer Erinnerung. 303.
Die Post (Berlin): Das musikdramatische Problem. 236.
Prelinger, Fritz: Adolf Jensen. 304.
Provinzialzeitung (Geestemünde): Zum 40jährigen Jubiläum des Geestemünder Männergesangvereins. 237.
Puttmann, Max: Der Kapellmeister Friedrichs des Großen. 170.
— Georg Friedrich Händel. 172.
Reinecke, Karl: Friedrich Chopin. 113.
Reiser, H.: Stadtsängerverein Winterthur. 303.
Revue musicale de Lyon: Le crépuscule des Dieux. 305.
Rheinischer Kurier (Wiesbaden): Eine Freundin Richard Wagners. 115.
Riemann, Hugo: Grundriß der Musikwissenschaft. 304.
Rose, Fritz: Neues aus dem Leben Paganini's. 169.
Rossow, Albert: Gestörte Harmonie. 304.
Rostocker Zeitung: Goethe als Oberregisseur. 114.
Rychnovsky, Ernst: Ludwig Spohr in Prag. 113.
v. Scheffer, Thassilo: Das Barock in der Musik. 170.
Schmid, Otto: Die Schweizergarde der französischen Könige und ihre Märsche und Signale. 304.
Schmidt, Elisabeth: Die Kunst des musikalischen Übens. 113.
Schmidt, Karl Eugen: Die nationale Musikakademie. 113.
Schönberg, Arnold: Über Musikkritik. 305.
Schröter, Sophie: Der Weg zum Selbst. 236.
Schulte, O.: Das Volkslied in Oberhessen. 237.
Schünemann, Georg: Rimsky-Korssakow †. 302.
— Neue Bach-Literatur. 302.
Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt (Zürich): Die Treffmethode von Heinrich Grieder. 303.
— Beethoven als Briefschreiber. 303.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt (Zürich): Über den Inhalt der Musik. 304.
— Aus Hans von Bülows letzten Briefen. 304.
— Über Aufgaben der Gesangskunst. 304.
— Die Nationalhymnen der europäischen Völker. 304.
Seidl, Arthur: Ein neues musikdramatisches Problem. 171.
— Dr. Emil Vogel †. 302.
Servaes, Franz: Felix Weingartner und die Wiener. 113.
Specht, Richard: Die Wiener Volksoper. 305.
Speidhahn, Heinrich: Exotische Musik. 171.
Stanzel, Karl: Josef Haydn. 237.
Steger, Heinrich: Richard Wagner und die „Striche". 114.
Sternfeld, Richard: Konstanz Berneker. 110.
Strauß, M.: Bachs Matthäus-Passion. 115.
Tägliche Anzeigen (Darmstadt): Eine Freundin Richard Wagners. 115.
— Richard Wagners erste Gattin. 170.
Tann-Bergler, Ottokar: Musik-Schwachsinn. 172.
Thies, Wilhelm: Die Dorfmusikanten. 169.
Vallas, Léon: Rameau à Lyon. 305.
Wagner, Friedrich: Abriß der Geschichte des schwäbischen Sängerbundes. 303.
Wagner, Otto: Moderner Theaterbau. 304.
Walter, Bruno: Gustav Mahlers dritte Symphonie. 304.
Wiesenthal, Grete: Unsere Tänze. 305.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

6. BEETHOVEN-HEFT

Freiheit, Weitergehn ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen Schöpfung Zweck.

Ludwig van Beethoven

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 1

Erstes Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Paul Bekker
Beethoven als Kulturmacht. Eine Studie

Georges Humbert
Ein unbekannter Brief Beethovens
an den Fürsten Nikolaus von Galitzin

Dr. Georg Schünemann
Beethovens Skizzen zur Kantate
„Der glorreiche Augenblick". I.
Zum ersten Male mitgeteilt

Dr. Ernst Zander
Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre

Dr. Alfr. Chr. Kalischer
Ein ungedruckter, unbekannter Brief von Beethoven

Dr. Alfred Ebert
Das Autograph der Gellert-Lieder op. 48 No. 5 und 6
von Beethoven

Otto Erich Deutsch
Die wiedergefundenen Bildnisse des sterbenden Beethoven

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Verzeichnis der Kunstbeilagen des 8. Jahrgangs

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonien: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BEETHOVEN ALS KULTURMACHT

EINE STUDIE

von Paul Bekker-Berlin

Wenig mehr als achtzig Jahre sind vergangen, seit Ludwig van Beethoven die Augen schloß. Gewaltige Umwälzungen in allen Verhältnissen unseres öffentlichen Lebens, in religiösen, politischen, sozialen Dingen haben sich seither vollzogen. Unsere künstlerischen Interessen, wie die Formen, in denen sie sich äußern, sind einer radikalen Umgestaltung unterworfen, unsere Lebens- und Weltanschauung ist auf eine neue Basis gestellt worden. Doch wie einschneidend die Veränderungen, wie mannigfaltig die Durchgangsstadien auch waren — die Fühlung mit dem Genius Ludwig van Beethovens ist uns dadurch nicht verloren gegangen. Sie hat sich im Gegenteil verstärkt, verinnerlicht. Sein Schaffen ist zu einem Grundpfeiler der heutigen Kultur geworden. Ungeachtet derer, die nach ihm kamen und handelnd in die Entwickelung eingriffen, ist sein Einfluß doch stets maßgebend geblieben. Er war der unerschöpfliche Quell, aus dem alle Späteren ihre Nahrung sogen, an dem sie ihre Kräfte auffrischten, ihre Leistungen maßen. Er ist der Leitstern geblieben, zu dem wir aufblicken, wenn uns die bunten Erscheinungen des Lebens verwirrt haben, an dem wir uns reinigen und erheben von dem Lärm des Tages. Kind eines vergangenen Zeitalters, ausgerüstet mit allen körperlichen und geistigen Vorzügen einer gesunden, noch nicht zermürbten Rasse, trug er die Sehnsucht nach den Idealen kommender Generationen in seiner Brust. An der Scheide zweier Welten stehend, repräsentiert er nicht nur die höchste Blüte der älteren, sondern schafft gleichzeitig das Fundament der neuen Kunst. Wir erleben in ihm eine Zusammenfassung all der geistigen Kräfte, die sich während der zweiten Hälfte

Anmerkung: Paul Bekker arbeitet an einem großen Beethoven-Werk, das nächstes Jahr im Verlage von Schuster & Loeffler erscheinen wird. Das hier zur ersten Veröffentlichung gelangende Fragment erhebt nicht den Anspruch, als Teil des Werkes selbst angesehen zu werden; es ist eine Studie, eine Skizze, ein breit ausgeführtes Dispositionsglied. Der Verfasser wünscht, daß es nur so betrachtet werde. Doch wird der Leser leicht erkennen, worin sich Bekkers Beethovenwerk von anderen Schriften über den Großmeister unterscheidet. Wie der geschätzte Verfasser es versteht, ohne analytischen Apparat und ohne gelehrte Schatzgräberarbeit dem Titanen und seiner Größe gerecht zu werden, das kann freilich erst die fertige Arbeit selbst lehren. Die Redaktion der Musik

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des 18. und während des Anfangs des 19. Jahrhunderts in Deutschland entfalteten. Eine Konzentration der großen Eigenschaften, die sich einzeln in den Dichtererscheinungen des Weimarer Kreises und der Romantiker, in der Philosophie Kants und seiner Nachfolger, in der Kritik Lessings, in dem politischen und sittlichen Aufschwung der Freiheitskriege kundgaben. Alle diese verschiedenen Triebe, aus denen neues Leben keimte, schlossen sich in Beethoven zu einer einzigen, überragenden Erscheinung zusammen, nahmen von ihm aus dann wieder den Weg zu eigener selbständiger Entfaltung. So bildet Beethoven den Durchgangspunkt der alten zur neuen Kunst. Was sich überlebt hat, bleibt in ihm haften, wird von ihm zurückgehalten. Was Entwickelungsfähigkeit in sich trägt, empfängt aus ihm neue Kraft und treibt gestärkt, veredelt weiter. So verschlingen sich die Fäden in ihm, so verteilen sie sich von ihm aus wieder als Hauptadern der geistigen Bewegung. Da aber, wo sie zusammentreffen, erwächst als einzigartiges Denkmal ihrer Vereinigung die Kunst Beethovens.

Das Geheimnis der Beethovenschen Individualität hat viele Forscher beschäftigt, ohne daß es einem gelungen wäre, eine Lösung zu finden, die uns heute noch voll befriedigte. Am tiefsten hat bisher wohl **Richard Wagner** in seiner Festschrift zur Feier des 100. Geburtstages des Meisters das Beethoven-Problem erfaßt. Er sucht aus dem Widerstreit einer optimistischen, der damaligen Humanitätsschwärmerei entsprechenden Weltanschauung mit den bitteren Erfahrungen des eigenen Lebens die immer wiederkehrende Sehnsucht des einsamen Beethoven nach dem erträumten „guten Menschen", die lebensbejahende Tendenz seines Schaffens zu begründen.

„Soweit seine Vernunft die Welt zu begreifen suchte, fühlte sein Gemüt sich zunächst durch die Ansichten des Optimismus beruhigt, wie er in den schwärmerischen Humanitätstendenzen des vorigen Jahrhunderts zu einer Gemeinannahme der bürgerlichen religiösen Welt ausgebildet worden war. Jeden gemütlichen Zweifel, der ihm aus den Erfahrungen des Lebens gegen die Richtigkeit dieser Lehre aufstieß, bekämpfte er mit ostensibler Dokumentierung religiöser Grundmaximen. Sein Innerstes sagte ihm: Die Liebe ist Gott — und so dekreditierte er auch: Gott ist die Liebe. Nur was mit Emphase an diese Dogmen anstreifte, erhielt aus unsern Dichtern seinen Beifall. Fesselte ihn der ‚Faust' stets gewaltig, so war ihm Klopstock und mancher flachere Humanitätssänger doch eigentlich besonders ehrwürdig. Seine Moral war von strengster bürgerlicher Ausschließlichkeit, eine frivole Stimmung brachte ihn zum Schäumen. Gewiß bot er so selbst dem aufmerksamsten Umgange keinen einzigen Zug von Geistreichigkeit dar, und Goethe mag, trotz Bettinas seelenvoller Phantasieen über Beethoven, in seinen Unterhaltungen mit ihm wohl seine liebe Not gehabt haben. Aber wie er, ohne alles Bedürfnis des Luxus sparsam, ja oft bis zur Geizigkeit sorgsam sein Einkommen bewachte, so drückte sich, wie in diesem Zuge, auch in seiner streng religiösen Moralität der sicherste Instinkt aus, durch dessen Kraft er sein Edelstes, die Freiheit seines Genius' gegen die unterjochende Beeinflussung der ihn umgebenden Welt bewahrte . . . Mußte nicht sein Verkehr mit der Welt nur den Zustand des aus tiefstem Schlafe Erwachten ausdrücken, der auf den

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

beseligenden Traum seines Innern sich zu erinnern vergeblich sich abmüht? Einen ähnlichen Zustand dürfen wir nur bei dem religiösen Heiligen annehmen, wenn er, vom unerläßlichsten Lebensbedürfnisse angetrieben, sich in irgendwelcher Annäherung den Verrichtungen des gemeinen Lebens wieder zuwendet: nur daß dieser in der Not des Lebens selbst deutlich die Sühne für ein sündiges Dasein erkennt und in deren geduldiger Ertragung sogar mit Begeisterung das Mittel der Erlösung ergreift, wogegen jener heilige Seher den Sinn der Buße einfach als Qual auffaßt und seine Daseinsschuld eben nur als Leidender abträgt. Der Irrtum des Optimisten rächt sich nun durch Verstärkung dieser Leiden und seiner Empfindlichkeit dagegen. Jede ihm begegnende Gefühlslosigkeit, jeder Zug von Selbstsucht oder Härte, den er stets und immer wieder wahrnimmt, empört ihn als eine unbegreifliche Verderbnis der, mit religiösem Glauben in seiner Annahme festgehaltenen, ursprünglichen Güte des Menschen. So fällt er aus dem Paradiese seiner inneren Harmonie immer in die Hölle des furchtbaren disharmonischen Daseins zurück, welches er wiederum nur als Künstler endlich harmonisch sich aufzulösen weiß."

Der Anhänger Schopenhauers mußte so sprechen, mußte den „Irrtum des Optimisten" als das zerstörende und zugleich beleuchtende Verhängnis, als den Grund zur Tragik in Beethovens Dasein erkennen. Können wir uns heute dieser Auffassung der Individualität Beethovens noch anschließen? Wie stand es mit der Moral Beethovens? War sie wirklich von strenggläubiger Ausschließlichkeit? Worauf gründete sich der angebliche Optimismus Beethovens? In Wahrheit auf die Humanitätsduselei der Aufklärungsperiode? Besitzt das im Spiegel der Theorie Schopenhauers erschaute Bild Beethovens, wie tief es auch erfaßt, wie genial es auch ausgeführt sei, für uns noch Geltung? Oder hat die wachsende Distanz zwischen Wagner-Schopenhauer und der heutigen Generation, hat die Perspektive, die uns die weiterrollende Zeit zu dem Schaffen und der Ästhetik Wagners selbst allmählich gab, eine Anschauung des Beethovenschen Wesens in uns heranreifen lassen, die auf ganz anderer Basis steht, als die des Bayreuther Meisters? Haben vielleicht die Schlußfolgerungen, die Wagner selbst aus seiner Hypothese zog, uns irre gemacht an deren Richtigkeit?

Beethovens ekstatische Bejahung des Lebens, seine schrankenlose Hingabe an ein Zukunftsideal, seine durch nichts zu besiegende Hoffnung auf dereinstige Erfüllung aller beseligenden Träume von Freiheit, Liebe und Freude, die ihm als Künstler vorschwebten, mag Wagner als Optimismus erschienen sein. Diesen Optimismus mußte er als Anhänger einer pessimistischen Lehre für einen Irrtum erklären — einen Irrtum, von dem sich Beethoven gar nicht zu befreien vermochte, dem er trotz aller Erfahrungen des Lebens immer von neuem verfiel. So unwahrscheinlich diese Erklärung klingt — Wagner konnte keine andere finden, wollte er nicht seine eigene Weltanschauung preisgeben, wollte er nicht auf alle Folgerungen verzichten, die ihm seine Beethoven-Erklärung gestattete. Wir aber fragen: War es wirklich Optimismus im Sinne Schopenhauers und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wagners, den Beethoven in sich trug? Widerspricht nicht unser heutiges Verhältnis zu Beethoven durchaus der Wagnerschen Hypothese? Wäre Beethoven in Wahrheit der musikalische Interpret der Aufklärungsperiode — er könnte uns nicht mehr so nahe stehen, wie es der Fall ist. Seine idealen Heldengestalten, die aus den Symphonieen, Sonaten und Quartetten, aus den Ouvertüren, der Oper, der Großen Messe zu uns sprechen, wären verblaßte Schemen. Wir müßten uns darauf beschränken, ihn als Fortbildner Haydnscher und Mozartscher Errungenschaften zu betrachten und zu feiern. Gerade das Umgekehrte aber ist der Fall. Je näher wir ihn kennen lernen, je tiefer wir ihn erfassen, desto mehr fesselt uns der Inhalt seines Schaffens. Und dieser Inhalt muß doch wohl aus anderen Quellen geschöpft sein, als sie den Predigern der Aufklärung erreichbar waren. Mag Beethoven anfangs Anregungen aus ihnen geschöpft haben — diese Anregungen bedeuteten nicht viel mehr als einen leisen Anstoß, der den Stein ins Rollen brachte.

Streichen wir das Wort, und nicht nur das Wort, sondern auch den Begriff des Optimismus mit seinem Nebensinn der Oberflächlichkeit aus der Charakteristik Beethovens! Sein Wille zum Leben, der so mächtig in ihm war, daß er auch durch das schmerzhafteste Leiden nicht gezähmt und unterdrückt, sondern nur künstlerisch und ethisch veredelt werden konnte, entsprang nicht dem seichten Wohlgefallen an dieser besten aller Welten. Er war die elementare Offenbarung einer Individualität, die sich so reich an inneren Schätzen fühlte, daß sie sich nicht genugtun konnte im Schenken, und in der trunkenen Seligkeit nimmer müden Gebens das fand, was ihr das wirkliche Leben an Genüssen vorenthielt. Diese Begeisterung, die ihn immer wieder ergriff und aus der tiefsten Zerknirschung emporhob, sobald der Schaffensdrang erwachte, entsprang nicht dem töricht mattherzigen Wahn: Die Welt ist doch gut. Es war die künstlerische Selbstbefreiung des Genius, dem mehr als alle menschliche Tragik das Bewußtsein seiner überirdischen Herkunft gilt, der furchtlos hinabschaut in alle Tiefen des Elends, der alle Bitternisse bis zur Neige auskostet und dann in stolzem Selbstgefühl sagt: Sei wie du bist, feindselig, widerwärtig, vernichtend — ich besiege dich, denn ich trage ein Etwas in mir, das größer ist als du bist. Nicht die Täuschung humanistischer Sentimentalität bildet die Basis der Beethovenschen Lebensanschauung. Wir dürfen ihn nicht zusammenwerfen, nicht einmal entfernt in Parallele stellen zu der Mehrzahl seiner Zeitgenossen. Auch die unmittelbar nachfolgenden Generationen standen zu der inhaltlichen Tendenz des Beethovenschen Schaffens nur in losen Beziehungen. Die weichliche Mystik der Romantiker, der unfruchtbare Pessimismus Schopenhauers, der in Wagner nur durch einen starken Einschlag schwüler Erotik produktiv wirken konnte, lagen Beethoven fern.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Erst nach Überwindung dieser Zwischenstufen, nach Zurückweisung einer trostlosen Verneinung ist uns die wahre Bedeutung des Beethovenschen Werkes aufgegangen. Nun erst können wir seine Lehre erfassen als Verkündigung einer unbedingten Lebensbejahung, die nicht hervorgegangen ist aus einer optimistischen Täuschung, sondern aus der Überwindung und Verachtung aller irdischen Miseren, aus einer Selbstverklärung zur Gottheit. Nur dieser einzige Mensch besaß die Kraft dazu. Wagner zeigt uns einen Beethoven im Wechselzustand traurigen, unfruchtbaren, peinigenden Wachseins und hellsichtigen, schaffensreichen Träumens. Wir aber wollen keinen schlafenden Beethoven. Mit hellen Blicken soll er in die Welt sehen, sie so erkennen, wie sie wirklich ist mit all ihren furchtbaren Geheimnissen und schmerzvollen Wahrheiten. Und dieser wache Beethoven, den ein qualvolles, tragisches Geschick des Sinnes beraubt hat, der ihm der wichtigste war für den Gedankenaustausch mit der Welt, schmiedet sich, einem Wieland gleich, in seiner Werkstatt aus eigener Kraft die Flügel, die ihn hoch erheben über das tief unten festgehaltene Elend, die ihn den Weg finden lassen in eine neue Welt der Freude und der göttlichen Heiterkeit.

So verstehen wir heute Beethoven als einen der großen Überwinder des Lebens. Nicht als schwächlichen Verzichtleister, nicht als blinden Träumer. Sondern als einen der Mitkämpfer Zarathustras, der spricht:

War dies das Leben? Wohlan — noch einmal.

Beethoven ist nicht der erste Verkündiger des künstlerischen Herrentums. Händel hat vor ihm ähnliches getan. Eine verwandte Persönlichkeit, urwüchsig und kräftig, fähig, große Erscheinungen nachzuerleben. Doch trotz mancher frappanten Parallele mit Beethoven wesentlich flacher beanlagt als dieser. Mehr auf dekorative, äußerlich pompöse Wirkungen ausgehend, ohne die Empfindungstiefe des Nachfolgers. Händels Helden sind energische, einfache Figuren, voll kolossaler Wucht und glanzvoller Majestät. Aber einseitig in ihren Gefühlsäußerungen, ohne tieferes seelisches Innenleben. Händel entnimmt seine Themen ausnahmslos der Geschichte der Vorzeit. Helden des alten Testamentes oder der Antike begeistern ihn. Selbst wenn er den Messias darstellt, so erfaßt er ihn mehr im Sinne des alten Testamentes, als König und Befreier, weniger als leidenden Erlöser. Das Idealbild Händels ist eine äußerlich blendende, kraftvolle Heldennatur, deren imposanten Eindruck auf die umgebende kleinere Welt er in lapidar großzügiger Weise darstellt.

Wesentlich anders erschaut Beethoven seine Helden. Das Massive, Gigantische der Händelschen Helden fällt fort. Beethoven steht selbst in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seinen Anfängen bereits auf einer viel zu hohen Kulturstufe, um sich von der Überlebensgröße der Händelschen Manier angezogen zu fühlen. Ihn reizt nicht die Wiedergabe der Wirkung einer großen Erscheinung auf andere; ihn fesselt das Bild dieses Charakters selbst. Er sucht es zu begründen, seine Einzelheiten zu durchforschen, mit eigenen Gedanken und Anschauungen zu vergleichen und diese daran weiter zu entwickeln. Als ihm der Zufall den Prometheus-Stoff in die Hände spielt, greift er ihn begierig auf. Seinem vom Verlangen nach Gestaltung erfüllten Geiste sagt dieses Thema außerordentlich zu. Der kühne Titanide, der, den Göttern trotzend, dem Himmel das lebenspendende Feuer abzwingt, um den beseelenden Funken Geschöpfen der eigenen Phantasie, des eigenen Könnens einzuhauchen — das war ein Motiv, das den jungen, tatenfrohen Beethoven wohl begeistern konnte. Einem Prometheus gleich saß auch er sinnend und formend an seiner Arbeit, schuf Werke nach den überkommenen Mustern seiner als klassisch gepriesenen Vorgänger. Einem Prometheus gleich fühlte er in seiner Brust den Unwillen über die aufgezwungene sklavische Abhängigkeit von angeblich ewigen Geboten der Tradition, gegen die er sich auflehnte und, göttlichen Feuers voll, aus eigener Machtvollkommenheit neue Gebilde schuf. Die Prometheus-Musik war die erste, deutlich erkennbare Kundgebung seiner Heldenvorstellung. Noch ganz in allgemeinen Umrissen gehalten, in der Ausführung großenteils der hergebrachten Ausdrucksweise entsprechend, deutete sie doch durch ihren Anfang, den vielumstrittenen Septimenakkord, (ähnlich wie die erste Symphonie) die revolutionäre Gesinnung ihres Schöpfers an. So harmlos uns das Werk heut anmutet — zu seiner Entstehungszeit bedeutete es ein trotziges, rücksichtsloses Bekenntnis, eine vielsagende Respektsverweigerung vor grundlosen Geboten überkommener Schablone. Es symbolisiert den damaligen Beethoven, der seine befreiende Sendung zu ahnen beginnt, der den Anhängern des Ewig-Gestrigen mit jenem kecken Einleitungsakkord, der angeborenen Kraft bewußt, den Fehdehandschuh hinwirft und nun, als echter Promethide, an die Erschaffung und Beseelung der eigenen Welt geht. Er richtet seinen Blick auf alle ihn umgebenden Verhältnisse. Die ganze Sphäre, in der er lebt, betrachtet und zerlegt er. Noch fühlt er sich der menschlichen Gemeinschaft angehörig, noch zwingt ihn nicht das Erlöschen des Gehöres in eine Sonderstellung, noch erkennt er den Menschen als Gesellschaftswesen. So stehen jetzt zwei Probleme als wichtigste Grundlagen der Existenz vor seinen Augen: Staat und Familie. Ihnen wendet er zunächst seine Aufmerksamkeit zu. Sie sucht er aus seinem Geiste heraus neu zu formen, in ihren Grundzügen festzulegen. In einer Zeit des Umsturzes und der Revolutionen regt ihn zuerst eine Erscheinung aus der Welt der politischen Ereignisse an, seine Heldenidee nach ihr zu bilden.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Man bezeichnet Beethoven schlechthin als Republikaner, meist ohne gleichzeitig darauf hinzuweisen, daß seine Natur im Grunde genommen die eines von schroffsten Hoheitsprinzipien durchdrungenen Aristokraten ist. Demokratisches und Aristokratisches finden in Beethoven eine seltsame Vereinigung. Wie jeder echte, seiner Ausnahmestellung bewußte Künstler ist Beethoven zunächst Anhänger des Autoritätsprinzipes. In Wien sieht er, der ungenierte, derbe Rheinländer, vielleicht zu viel schädliche Auswüchse zopfiger Servilität, zu viel Ungerechtigkeit den Niedrigen gegenüber, zu viel Scheinheiligkeit und Duckmäuserei. Zugleich dringt zu ihm die Kunde von der gewaltsamen Selbstbefreiung eines unterdrückten Volkes, von der Beseitigung all der Schäden, die er täglich vor Augen hat. Er hört von dem rapiden Aufschwung der französischen Nation. Er bemerkt, daß die Republik, die man bisher für eine Utopie gehalten hat, zur Wirklichkeit auch im modernen Staatsleben werden kann. Vergleichend blickt er zurück auf die Hochblüte griechischer Kultur — für ihn als Künstler das goldene Zeitalter der Menschheit. So wird er Republikaner — der Theorie nach — halb aus Opposition gegen bestehende Auswüchse des monarchischen Systems, halb aus sympathischer Begeisterung für ein politisches Zukunftsideal. Der Praxis hätten seine demokratischen Grundsätze schwerlich Stich gehalten. Er, der seiner priesterlichen Würde mit Stolz bewußte Künstler, wäre einer tatsächlichen Geltendmachung der Gleichheits- und Brüderlichkeitsphantasieen mit rücksichtsloser Energie entgegengetreten und hätte jeden, der sich seinem Thron ohne die schuldige Ehrerbietung näherte, mit Nichtachtung gestraft. Ihm gab auch nicht die Freiheitsbewegung eines ganzen Volkes, sondern die blendende Ausnahmeerscheinung eines einzelnen Führers den Impuls zu seinem Werke. Zwar zerstörte er nachträglich diesen Zusammenhang, als er hörte, daß dieser die Gesetze der Republik mit Füßen getreten habe. Doch kann diese spätere, willkürliche Lostrennung kaum andere, als anekdotische Bedeutung beanspruchen. Fest steht die Tatsache, daß die zweite Verwandlung des Beethovenschen Heldenideals aus der Erscheinung Napoleons gewonnen wurde. Der politische Heros bildet den Ausgangspunkt des Beethovenschen Werkes, der Heros, der seine Völker durch heißen Kampf zur beglückenden Freiheit emporführt. Damals glaubte Beethoven an einen Helden, der solche Taten vollführen würde. Er glaubte auch, in dieser Befreiung des Menschen das Ziel der Entwickelung zu finden, in den Taten eines solchen Helden die erhabensten Kundgebungen nach außen gewandter menschlicher Willenskraft.

Von der Betrachtung des Völkerlebens wendet sich Beethovens Blick auf das Zusammensein der Geschlechter, vom Staat auf die Familie. Auch hier, den zartesten, idyllischen Verhältnissen gegenüber, findet er nur da einen Anknüpfungspunkt, wo er persönliche Eigenschaften ins Heroische

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

steigern kann. Das Liebesgefühl als Ausdruck unbedingter Zusammengehörigkeit zweier Menschen interessiert ihn erst, wenn es auf die härteste Probe der Selbstverleugnung und Selbstaufopferung gestellt wird. Der Episode Marzelline-Jaquino gegenüber findet er kaum andere Töne als die Besseren seiner Zeitgenossen. Das verlangende Begehren der Geschlechter regt seinen Schaffenstrieb nur in geringem Maße an, und er klammert sich an die stereotypen Redewendungen seiner Epoche. Wo sich aber die Leidenschaft ins Große, Heldenhafte steigert, wo die Frau, um den Gatten zu befreien, alle Schwächen der weiblichen Natur überwindet und furchtlos ihr eigenes Leben einsetzt — da fängt Beethovens Genius Feuer. Die hingebende, selbstlose Gattentreue, die nicht aus sinnlichem Verlangen, nicht aus dem Wunsche nach Besitz, sondern einzig aus der Sehnsucht nach Befreiung des Eingekerkerten ihre Kräfte schöpft — das war wieder ein Thema für Beethoven, das ihn auf ganz neue Gebiete des Innenlebens führte. Aus dieser Anerkennung und Verklärung der hingebenden Liebe des Weibes spricht eine so unbegrenzte Ehrerbietung vor der selbständigen Würde der Frau, vor ihrer geistigen Hoheit, wie sie kaum in einer anderen poetischen Idealgestalt der deutschen Dichtung zum Ausdruck kommt. In Beethovens Leonore ist gar nichts mehr von dem Frauentypus der damaligen Zeit. Losgelöst aus konventionellen Banden tritt uns hier ein neues Geschöpf entgegen: die Frau nicht mehr als unterwürfige Dienerin, als sinnlich ergötzender Zeitvertreib, sondern als kameradschaftliche Begleiterin des Mannes — klug und selbständig, unbehindert durch überkommene Vorurteile, ein gefestigter Charakter — und trotz des Fehlens aller im herkömmlichen Sinne femininen Züge doch vom Zauber zartesten Frauentums umhüllt. Kein liebebedürftiges Weibchen mehr, sondern ein reifes, zum Bewußtsein seiner Würde erwachtes Weib.

Beethovens Heldenvorstellung offenbart sich wieder an einer neuen Inkarnation. Kein gemeinsames Interesse vieler, sondern das Erlebnis zweier Menschen bildet den Ausgangspunkt. Auf die Kriegserklärung an das Bestehende im Prometheus folgt die Verherrlichung des politischen, dann des Frauen-Ideals: in der Eroica und in der Leonore. Erst das Bekenntnis des Künstlers, dann das des Politikers, dann das des Mannes. Aus dem Gebiet der Ästhetik führt der Weg zur Behandlung gesellschaftlicher Grundfragen, von diesen in Gefühlsbereiche. Als nächste Staffel folgt die philosophische Betrachtung des eigenen Wesens. Jetzt ist es nicht mehr der Held, in dem sich eine Welt verkörpert — wie in der Eroica —, oder der — wie Leonore-Fidelio — die Gefühlsinteressen zweier miteinander verbundenen Menschen zum Siege führt. Nun steht der eine Heros allein gegen die ganze feindliche Umgebung. Er ist ihr überlegen, er bezwingt sie — doch er geht im Siege unter. So Egmont, so Coriolan,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die großen tragischen Erscheinungen aus der Gestaltenwelt Beethovens. Sie bezeichnen eine Durchgangsperiode in seinem Geistesleben, eine Zeit düsteren, hoffnungslosen Pessimismus, in der der Künstler nur in der freiwilligen Selbstvernichtung Erlösung zu finden glaubt. Hier endet auch Beethoven bei der Lebensverneinung. Er, der trotzige Streiter, der sich aus einer genialen Vergrößerung von Eindrücken der Außenwelt die Leiter zum Olymp emportürmen wollte, der schon mächtige Quadern aufeinandergehäuft hat — er stürzt plötzlich aus seiner Höhe herab, als er sieht, daß alle seine Träume von irdischem Glück unerfüllbar bleiben müssen, daß er ausgeschlossen ist von der Gemeinschaft der Menschen, daß ihre Freuden nie von ihm genossen werden können. Eine Weltuntergangsstimmung überkommt ihn. Er sieht, wie sein bisheriges Ideal irdischer Lebensfreude vor seinen Augen in nichts zerfließt. Hat er sich aus der verzagenden Niedergeschlagenheit des Heiligenstädter Testamentes wieder mutvoll aufgerafft, im Schaffen Ersatz für das zu finden versucht, was ihm das Leben versagt, so fühlt er jetzt, nach der Eroica und der Leonore, die Hoffnungslosigkeit seines Strebens. Die erschütternde Tragik des eigenen Schicksals wird zum Mittelpunkt seines Denkens und Schaffens. Er formt seine Ideale nicht mehr nach fremden Erscheinungen. In sich selbst sieht er den Helden, den ein zermalmendes Geschick verfolgt, der dagegen in unbeirrbarem Vertrauen auf die eigene Kraft ankämpft, der es bezwingt, doch den Sieg mit dem Leben bezahlt. Das ist Beethovens Coriolan — das ergreifendste Bekenntnis seines Leidens, zu dessen künstlerischer Gestaltung er aber erst dann die Kraft finden konnte, als er es menschlich überwunden hatte. Fünf Jahre später geschrieben als das Heiligenstädter Testament, ist die Ouvertüre der musikalische Kommentar des Schriftstückes. Wirkt dieses wie ein furchtbarer Schrei aus tiefster persönlicher Not, so zeigt das spätere Werk den Künstler, dem das, was er erlebt und erlitten, zur befruchtenden Schaffensquelle wird. Als Beethoven den Coriolan, die Tragödie der unabwendbaren Selbstvernichtung, schrieb, mußte er innerlich schon weit darüber stehen. Er hatte hinabgeschaut in die dunklen Geheimnisse des selbstgewählten Todes und zeichnete aus dieser Kenntnis heraus das Bild des Helden, der an seinem Geschick zugrunde geht. So schrieb Goethe den Werther, so schrieb Wagner den Tristan wie Beethoven den Coriolan. Sie hatten die Krisis überstanden und waren dem Leben zurückgegeben. Dieses neue Leben kündigt sich an in der triumphalen Vision des Egmont, in sanften Farben spiegelt es sich in der Pastoral-Symphonie, in strahlendem Glanze bricht es aus in der c-moll, zu dithyrambischem Jubel steigert es sich in der Siebenten, zu liebenswürdiger Heiterkeit und frohsinnigen Scherzen klärt es sich in der andern F-dur, der Achten, ab. In diesem Zyklus von Werken, die nun, unmittelbar aufein-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ander folgend, zum Teil eines das andere durchkreuzend, emporsteigen, gelangt Beethoven, der Philosoph, auf den Grund seines Wesens. Seine Stellung zur Welt der Erscheinungen, der äußeren Sinneseindrücke, hatte er in den früheren Werken dokumentiert. Sich selbst sah er im Spiegel der Coriolan-Tragödie. Doch aus den Tiefen dieses düsteren Pessimismus, der ihn zu vernichten drohte, sog er neue Kraft. Gefestigt, der ihm verliehenen Macht bewußt, richtet er sich nun von neuem auf zu gewaltigeren Höhen, als er je zuvor zu erreichen vermocht hätte. Der Schmerz an der Welt, die Verzweiflung über das eigene Geschick liegt hinter ihm. Er hat den Schleier des Lebens gelüftet und furchtlos das wahre Bild des Daseins erschaut. Er ist nicht daran zugrunde gegangen, auch nicht zum Büßer, zum Propheten der Vergänglichkeit und Nichtigkeit alles Irdischen geworden. Die Auseinandersetzung mit Problemen, die ihm die Welt zutrug, ist beendet. Er richtet den Blick in freiere, sonnigere Höhen. Er liebt noch immer dieses Leben um der Kämpfe und Leiden willen, die es ihn gekostet. Doch er sucht die Quellen seines Schaffens auf anderen Gebieten als bisher. Aus dem Schmerz gebiert sich ihm die Freude. Ein neues Heldenideal dämmert in ihm auf. Gereinigt von allen Wirren des Lebens fühlt er sich in höhere Sphären entrückt und lächelnd blickt er, weltentrückt, hinein in einen Himmel, aus dem ihm die Botschaft ewiger Freude erklingt. So erlebt er, der vollentwickelte, gereifte Held, die beste Umwandlung seiner Vorstellung höchsten Glückes: die Verkündigung einer über alle Nöte des Daseins weit erhabenen Lust an diesem Dasein mit seinen zerreißenden Schmerzen und spärlichen Genüssen. Von dieser Lust am Leben, das ihm durch die ausgestandenen Leiden nicht verachtenswert, sondern teuer geworden ist, tönen seine letzten Werke wieder. In ihnen zeigt er denen, die ihm folgen, seinen Himmel, in dem er Erlösung fand, sein Elysium. Und dann stimmt er selbst in dionysischer Verzückung das Lied der Freude an.

Beethovens Verhältnis zu der offiziellen Religion seiner Zeit war von jeher sehr kühl gewesen. Dogmen in blindem Glauben als wahr und unanfechtbar hinzunehmen, dazu konnte er sich weder als Künstler noch als Mensch entschließen. Der in äußerlichen Formeln erstarrten katholischen Lehre, in der er erzogen war, stand er ihrer Engherzigkeit wegen fremd und gleichgültig gegenüber. Der Protestantismus mochte ihm, dem phantasievollen Künstler, zu nüchtern erscheinen. So hielt er sich allen rein kirchlichen Dingen fern und stillte sein religiöses Bedürfnis in der Anbetung der Natur, die ihm höhere Offenbarungen brachte, als Priesterworte je vermocht hätten. Je mehr er eindrang in die metaphysischen Quellen des Lebens, je tiefer seine Philosophie das Verhältnis des Einzelnen zum Weltall erfaßte, je höher sein Geist hinaufstieg in transzendentale

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Regionen und die Erkenntnis empfing, daß die wahre Gottheit in der Brust des Menschen selber wohnt, desto mehr mußte es ihn reizen, seine neue Weltanschauung in den mystischen Glaubensformeln des alten Christentums zu spiegeln. Er empfand, daß das Beengende, Beschränkte dieser Lehre nicht ihrem Wesen entsprach, sondern nur durch kurzsichtige, engherzige Auslegungen künstlich in sie hineingetragen war. Nun versuchte er, der innerlich freie Künstler, der alles Kleinliche religiösen Aberglaubens weit von sich geworfen hatte, seine Erkenntnis des göttlichen Wesens in den alten, scheinbar schon ausgelebten Formeln der kirchlichen Gottesanbetung niederzulegen. Der herkömmliche Sinn der überlieferten Worte schwindet unter der Gewalt seiner Aussprache. Keinen persönlichen Gott mehr gilt es zu feiern, dem sich der niedrige Mensch nur in demütiger Verehrung nahen darf. Nichts von entsagender Selbstentäußerung, von dem Gefühl eigener Nichtigkeit im Gegensatz zur Herrlichkeit eines erdichteten Weltschöpfers erfüllt Beethoven. Er selbst fühlt sich als Mittelpunkt des Weltalls, als der von allem Schlackenhaften der irdischen Erscheinung gereinigte, zum Gott gesteigerte Mensch. Er hat sich selbst geheiligt und gibt den ihn durchströmenden Empfindungen im Rhythmus des alten Messetextes künstlerischen Ausklang. Frei von konfessioneller Beschränktheit darf er sich der erhabenen Worte bedienen, die Jahrhunderte hindurch als dichterisches Symbol der Gotteserkenntnis gedient haben. Die Natur ist seine Gottheit. Sie hat ihn gelehrt, jede Erscheinung als Spiegel göttlichen Wesens aufzufassen und zu ehren. So betrachtet er sich selbst als Gefäß überirdischer Offenbarungen — er, der Held, der Überwinder, der gelitten hatte, sich kreuzigen ließ, hinabgefahren war zu den Toten und dann auferstand und den Gott in sich erwachen fühlte. Es ist in diesem Glaubensbekenntnis Beethovens, in dieser seiner Verkündigung vom Wesen des Göttlichen im Menschen noch etwas mehr als der reine Pantheismus Spinozas und Goethes. Es liegt darin eine unmittelbare Bezugnahme auf die eigene Persönlichkeit. Die pantheistische Lehre von der Natur in Gott und Gott in der Natur, von der Erscheinung Gottes im Allwesen der Welt steigert sich hier zur mystischen Erkenntnis Gottes in einer einzigen schaffenden Individualität.

Die große Messe ist das in der Intention gewaltigste, hochstrebendste Denkmal Beethovenschen Schaffens. Eine Glaubensformel, die ursprünglich als Bekenntnis einer idealen Gemeinde aller Menschen gedacht ist, gestaltet er zum Ausdrucksmittel eines Einzigen um.

Das sind die drei großen Etappen der Entwickelung Beethovens: In der Jugend geht er auf in der umgebenden Welt, läßt er sich von ihren Problemen gefangen nehmen, gibt er sich ihr mit dem rückhaltlosen Temperament seines Künstlergeistes hin. Sie ist die Anregerin, er der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gestalter. Nichts gibt es in seiner Kunst, was ihm nicht das Leben als Material in die Hände spielt. — Dann kommt die Zeit, wo er sich losgesagt hat von der Welt, wo er ihr feindlich, einsam gegenübersteht, auf sich allein angewiesen. Wo er die Tragik dieser Einsamkeit, nachdem er sie menschlich überwunden hat, aus dem Kunstwerk wiederklingen läßt. — Und zuletzt gelangt er zum absoluten Gegensatz des Ausgangspunktes. Hat er sich einst hingegeben an die Welt, so nimmt er sie jetzt völlig in sich auf. Sie ist nicht mehr außer ihm, sie ist in ihm. Es gibt kein Rätsel des Lebens mehr, nur noch Rätsel des eigenen Wesens. Er selbst ist die Welt, das Leben. So formt er aus sich heraus die religiösen Vorstellungen nach seinen Begriffen um — als Tyrann, der sich aus demokratischer zu aristokratischer Lebensanschauung durchgerungen hat und kraft dieses Kampfes die Macht und Berechtigung in sich fühlt, jetzt der Welt Gesetze zu geben, wie er sie einst von ihr empfangen hat. Und während er noch dabei ist, die religiösen Werte umzuformen, nach seinem Ebenbilde neu zu prägen, reift in ihm der Plan zu einem letzten großen Werke, einer künstlerischen Rekapitulation des entscheidenden Umwandlungsprozesses zum lebensbejahenden Pessimisten — eine Gegenüberstellung der Tragik in ihrer zermalmenden Wucht und der Verkündigung einer Auferstehung des Geistes zu ewiger, nie erlöschender Freude. Noch einmal steigt er aus den reinen Sphären seiner Messeklänge hinunter in die dunklen Regionen des Lebens. Gespenster der Vergangenheit werden beschworen. Er, der keine höhere Schicksalsgewalt mehr kennt, erinnert sich des hoffnungslosen, erschütternden Kampfes, den einst sein Wille zum Glück bestehen mußte, bevor er die Wertlosigkeit dieses Glückes erkennen lernte. Er erlebt noch einmal die Wandlungen aus der Anbetung der Natur zur Erkenntnis des wahren göttlichen Wesens. Und nun, im überquellenden Jubel dieser Erkenntnis, ringt sich von seinen Lippen jener gewaltige, brausende Hymnus zum Preise der Macht, die stärker ist als alle Schrecken und Schmerzen des Menschenlebens. Die Freude reicht dem Sieger, der ihr Heiligtum betritt, die Hand. Sie führt ihn nach Elysium, wo alle irdischen Schranken fallen, wo die stolzen Adelsmenschen, die großen Überwinder des Schicksals, ein Glück finden, das alle kleinen, irdischen Begehrlichkeiten vergehen läßt. Die Träume seiner Jugend erwachen wieder. „Alle Menschen werden Brüder", und aus der Leonore klingt es herüber: „Wer ein holdes Weib errungen, mische seinen Jubel ein."

Generationen sind ins Grab gesunken, seit Beethoven starb. Diese Generationen haben nur einen Teil seiner Größe erfassen können. Sie haben die Erscheinung eines großen Musikers und Reformators erkannt und verehrt. Sie haben aber aus ihrer eigenen, verneinenden Lebensweisheit heraus die seinige als einen Irrtum betrachtet und sind dadurch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht zur vollen Würdigung seiner Bedeutung gelangt. Daß Beethoven, trotz dieser teilweisen Verkennung seines Wesens, die Nachwelt in seinen Bann zu ziehen vermochte, zeugt von der unumschränkten Gewalt seines Genius, der die Menschen gegen ihre Überzeugung in die Gefolgschaft seiner Kunst zwang. Die Folgerungen aus seiner Lehre vermochten sie jedoch nicht zu ziehen. Sie begnügten sich mit der musikalischen Ausdeutung, und um ihre Verständnislosigkeit für den philosophischen Gehalt außer Zweifel zu stellen, bezeichneten sie ihn, dessen ganzes Schaffen nur ein Gestalten und Ringen mit Lebensproblemen war, als „absoluten Musiker". Sie taten für die Würdigung und Erschließung seiner Partituren das Höchste, — ohne ihre Vorarbeit wären wir heute nicht imstande, über das, was Beethoven uns in Noten gegeben hat, das zu erkennen, was hinter diesen Noten geschrieben steht. Daran aber zeigt sich das Kennzeichen des wahren Genies: daß es wandlungsfähig ist und neuen Zeiten immer wieder im modernen Lichte erscheint.

Heute steht für uns nicht der Musiker allein, sondern neben ihm der Philosoph, der Kulturträger Beethoven im Vordergrunde des Interesses. Die Anregungen, die uns der Musiker brachte, sind in Erfüllung gegangen. Die Keime, die in seinen Partituren liegen, haben sich zu herrlichen Blüten entfaltet, den philosophischen Gehalt seines Werkes, die Lebensweisheit Beethovens aber nehmen wir erst jetzt als willige Schüler in uns auf.

Er, der echte Abkömmling des Prometheus, hat den schönen Götterfunken aufgefangen in seiner Kunst. Und ob ihn die Gewalten des Lebens an den harten Felsen schmiedeten, ob dem Wehrlosen Kummer und Schmerzen die Eingeweide durchwühlten, wie einst der Adler dem gefesselten Titaniden: sein Licht hat er doch entzündet und der in hoffnungslosem Pessimismus hinsiechenden Menschheit die erlösende Botschaft gebracht. Er verkündigt uns das Evangelium eines neuen, tatenfrohen Lebens. Er zeigt uns, daß keine Macht gewaltiger ist, als die, welche der Mensch in seiner eigenen Brust trägt. Er läßt uns die Größe dieses Willens, seine unbesiegbare Kraft erkennen an einem von härtester Tragik erfüllten Leben. In dieser Verkündigung liegt das Ethos des Beethovenschen Wesens, der Beethovenschen Kunst, liegt ihre Bedeutung für die Gegenwart, für eine Zeit verfeinerten Artistentums, kraftloser Lebensverneinung. Wir haben die Sehnsucht des vorigen Jahrhunderts nach Nirwana überwunden. Wir suchen einen Führer nach Elysium. Als solcher steht Beethoven, der Prophet des Neuen Bundes, vor uns. Als solcher lehrt er uns in seinen heroischen Orchester- und Chorschöpfungen, in der Oper, in den Tagebuchblättern der Sonaten und Quartette tiefste sibyllinische Weisheiten. So steht er mitten unter uns, Vorzeit, Gegenwart und Zukunft in sich tragend: der ewiges Leben kündende Priester des Dionysos.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EIN UNBEKANNTER BRIEF BEETHOVENS AN DEN FÜRSTEN N. VON GALITZIN

mitgeteilt von Georges Humbert-Morges (Vaud)

Der „einzige" Brief Ludwig van Beethovens an den Fürsten Nikolaus Boris von Galitzin[1]) ist nicht mehr einzig. Die Leser des „Guide musical"[2]) (Brüssel) waren nicht wenig überrascht, von einem auf der Genfer Hochschul-Bibliothek befindlichen Brief an den Fürsten N. von Galitzin zu erfahren, dessen „von Beethoven französisch geschriebenes Autograph" Frank Choisy wiederzugeben vermeinte.[3]) Die meisten Leser schüttelten wohl den Kopf bei der Durchsicht eines Textes, der wenig Spuren von Echtheit trägt. Auch ich hielt mich dabei nicht auf, bis zu dem Augenblick, wo eine Mußestunde und irgend ein Dämon mich dazu veranlaßten, von dem Schriftstück selbst genauere Kenntnis zu nehmen.

Beim ersten Anblick des Briefes ist klar, daß Beethoven ihn nicht selber französisch geschrieben hat, und ich zweifelte auch anfangs an der Echtheit des Dokuments. Dr. Alfr. Chr. Kalischer, dem ich meine Bedenken mitteilte, gab mir Recht und erklärte mir, nach dem Text selbst zu urteilen sei der Brief „höchstwahrscheinlich unecht". Eine äußerst sorgfältige Prüfung des Textes nicht nur, sondern des ganzen Zusammenhangs lieferte mir jedoch für die Echtheit dieses zwar nicht von Beethoven geschriebenen, wohl aber von ihm unterzeichneten und mit den nötigen Notenbeispielen versehenen Textes, so augenscheinliche Beweise, daß ich sie dem kritischen Urteile meiner Kollegen unterbreiten möchte, die, wie ich glaube, ausnahmslos sich zu meiner Meinung bekehren dürften.[4])

Zuvor sei mir erlaubt kurz in Erinnerung zu rufen, daß der 1795 geborene Nikolaus Boris Fürst von Galitzin schon in jungen Jahren das Cellospiel erlernt hatte. Daß er die Bekanntschaft Beethovens schon 1805 machte, wie es Th. Frimmel[5]) versichert, wage ich nicht zu behaupten, und es erscheint mir zudem unwahrscheinlich, wenn man den Ton des Briefes vom 9. November 1822 in Betracht zieht, in dem der Fürst den großen Musiker um die Komposition neuer Quartette bittet. Dem leidenschaftlichen Musikfreund und, wie er es selber sagt,[6]) „großen Bewunderer Beethovens" widmet der Meister nicht nur die großen Streichquartette op. 127, 132 und 130, sondern auch die Ouvertüre op. 124 (Zur Weihe des Hauses). Fürst

[1]) Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Beethovens Sämtliche Briefe, Band V., S. 156 ff.

[2]) LIV. Jahrgang, No. 39—40, vom 27. September bis 4. Oktober 1908.

[3]) Die zahlreichen Irrtümer, von denen die begleitenden Bemerkungen Choisy's zu der übrigens ungenauen Wiedergabe des Briefes wimmeln, brauchen wir an dieser Stelle nicht besonders hervorzuheben.

[4]) Vgl. das beigegebene Faksimile, das der Konservator der Manuskripte an der Genfer Bibliothek, H. Micheli, mich nach einer vorzüglichen Photographie G.-L. Arlaud's anzufertigen freundlichst ermächtigte.

[5]) Ludwig van Beethoven, Berlin, 1901, S. 68.

[6]) Thayer-Deiters, Ludwig van Beethoven, IV, S. 324.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Galitzin veranstaltete auch die erste Aufführung der Missa solemnis, und zwar in Petersburg am 24. März 1824. Und als Beethoven am 25. November 1825 an den Verlag Schott in Mainz den Wortlaut des Titels und die Subskriptionsliste, „die vorgestochen werden muß", für die Missa schickt, so nennt er den „Fürsten Galizin" unter zehn Namen an achter Stelle.[1])

Auf die Sendung der Missa solemnis bezieht sich der folgende Brief, dessen Faksimile[2]) mich der Beschreibung seines Äußeren enthebt. Sein Format ist 25:20 cm. Das Wasserzeichen zeigt den Namen Huber in Basel an, in lateinischer Schrift, und das rote Lacksiegel wies offenbar ein großes B auf. Dies der Text in möglichst wörtlicher Übersetzung:

An

S. D. den Fürsten Nikolaus von Galitzin

Zu Händen der Herrn
Stieglitz & Cie.,
Bankiers.

in
St. Petersburg
(in Rußland)

Verzeiht mir, edler Fürst! Als Ihnen das Exemplar der Messe gesandt wurde, war ich noch in Baden. Erst vor kurzem merkte ich, zu meinem großen Ärger, daß in den Exemplaren, die einigen meiner Subskribenten geliefert wurden, die erste Seite des Gloria fehlte, die ich aus dem Original schneiden ließ, um jeden Betrug oder Diebstahl von seiten des Abschreibers zu verhindern. So muß ich fürchten, daß auch in Ihrem Exemplar die Seite fehlt. Wie peinlich ist mir dieser unangenehme Zwischenfall, obschon ich keine Schuld daran trage! Ich hoffe jedoch, daß Ihnen das Blatt noch zu rechter Zeit zugeht. Sollte das nicht der Fall sein, so könnten Sie sich vielleicht für kurze Zeit das vollständige Exemplar verschaffen, das im Besitz Seiner Majestät des Kaisers von Rußland ist. Am Anfang des Gloria (In gloria Dei patris) wurde das Tempo vergessen, das in folgender Weise eingetragen werden muß:

Allo maestoso e moderato

 usw.

Ich erhalte soeben Ihren so gütigen Brief vom 29. November, aber ich halte ihn mit Wehmut und Herzklopfen in Händen. Am nächsten Posttage werde ich die Ehre haben, Ihnen zu antworten.

Wien, den 13. Dezember 1823

Ludwig van Beethoven

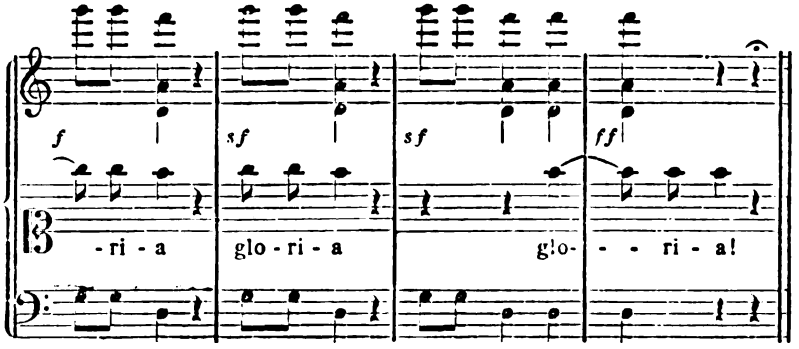
P. S.

Ich entsinne mich nicht, ob ich aus dem angegebenen Grunde nicht auch das letzte Blatt des Gloria auschneiden ließ. Um jedem Irrtum vor-

[1]) Kalischer, a. a. O., V, S. 202.
[2]) Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zubeugen, nehme ich mir die Ehre, es Ihnen fast zu gleicher Zeit mit dem ersten zu schicken. Sollte aber das Ende des Gloria, das Sie am Anfang der folgenden Seite finden, nicht fehlen, so bitte ich Eure Durchlaucht um gefällige Mitteilung.



Das Ende des Gloria.

Ich bitte nun den Leser, das Dokument noch einmal mit mir durchzulesen und mit der Adresse sowie den postalischen Angaben zu beginnen, die das Faksimile deutlich wiedergibt.

Die Adresse entspricht genau derjenigen, die der Fürst selbst Beethoven schon 1822 gab, aber sie stammt von der gleichen Hand[1]) wie der Text. Die postalischen Bemerkungen in russischer Sprache, die mein Kollege, Herr Ostroga, zu entziffern so gütig war, lauten:

1. Über der Adresse 8 Декабря 1823 года (d. h. 8. Dezember 1823), offenbar das Eingangsdatum der Sendung in Rußland, da der 8. Dezember (russisch) dem Datum der Absendung zu nahe liegt, um als das Empfangsdatum in Petersburg gelten zu können.

2. Auf der Rückseite der Adresse, über dem Siegel: No. 25 Порту 103½ коп / вѣсовыхъ 70

also wohl eine Ordnungsnummer und zwei Taxen: das Porto, 103½ Kopeken, und eine andere, dem Gewicht entprechend, 70 Kopeken. Die Addierung befindet sich auf der gleichen Seite des Papieres, offenbar von einer anderen Hand gemacht: 173½.

Der Abgangsstempel (Wien) und das schon erwähnte Siegel vervollständigen die Adresse der Sendung, deren Echtheit ganz unzweifelhaft scheint.

Zu dem offenbar nach einem Konzepte[2]) Beethovens selbst redigierten und ins Französische übersetzten Text bemerke ich nur noch Folgendes:

1. Beethoven täuscht sich mit der Behauptung, er sei noch in Baden gewesen, als das Exemplar der Messe dem Fürsten übersandt wurde. Dies war am 21. Juni 1823 in Petersburg angekommen, während der Meister nach einem mehrmonatigen

[1]) Ist es vielleicht die gleiche, die ebenfalls 1823 einige Zeilen in französischer Übersetzung gleich nach dem deutschen Konzepte einer Adresse an den König Georg IV. von England schrieb? — Vgl. Kalischer, a. a. O., IV, S. 345.

[2]) Der andere Brief Beethovens an den Fürsten (Kalischer, No. 1094) ist uns nur als Konzept bekannt, was mir ganz unzweifelhaft scheint.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aufenthalt in Hetzendorf zwischen dem 2. und 16. August in Baden eintraf. Möglich ist immerhin, daß dieser Irrtum wie der folgende dem Verfertiger des französischen Textes zur Last zu legen ist.

2. Nicht am Anfang sondern gegen Ende des Gloria findet sich die angeführte Stelle: in gloria Dei patris.

3. Die Angabe Allegro maestoso[1]) e moderato stimmt nicht völlig mit derjenigen der gestochenen Ausgaben, wo Allegro ma non troppo e ben marcato zu lesen ist.

4. Die Schriftzüge der Unterschrift, der Tempoangaben und Notenbeispiele (Text inbegriffen) sind ganz diejenigen der zehn letzten Lebensjahre des Meisters.

5. Der Brief des Fürsten von Galitzin vom 29. November 1823, auf den Beethoven anspielt, ist uns aus der ziemlich fehlerhaften Abschrift einer wenig genauen deutschen Übersetzung bekannt, die sich im Besitz der Berliner Königlichen Bibliothek unter dem Zeichen Ms. Mus. theor. 4 126, fol. 21 v. u. ff. befindet, und die Prof. Dr. Kopfermann mir mitzuteilen so freundlich war. Hier der vollständige Text[2]), von dem meines Wissens bis heute nur Auszüge veröffentlicht wurden:

Petersburg, den 29. November 1823.

Mit unaussprechlicher Freude, mein Herr, erhielt ich die Messe, die Sie vor kurzem komponiert hatten, und da ich selbe bis jetzt nur durch die Partition beurteilen konnte, so fand ich jene Erhabenheit darin, die allen Ihren Kompositionen eigen ist, und die Ihre Werke unnachahmlich machen. — Ich beschäftige mich, dieses schöne Werk auf eine Art aufführen zu lassen, welche würdig seines Verfassers und derjenigen ist, welche sich ein Fest daraus machen, selbiges zu hören. Ich glaube sogar, daß es schwer wäre, irgend anderswo dieselben Hilfsquellen zur Aufführung eines Oratoriums zu finden, wie in Petersburg. Die Hofsänger, welche die Chöre übernehmen werden, und die Solopartieen sind sehr zahlreich und gewißlich die Besten, welche man in Hinsicht der Schönheit ihrer Stimmen sowohl, als auch im ganzen zusammen hören kann. Ich bedauere sehr, die Klaviersonaten noch nicht bekommen zu haben, welche Sie mir vor langer Zeit schon annoncées haben. Ich bin auf alles avide begierig, was von Ihnen kommt, und ich besitze alles, was Sie bis jetzt für das Piano als für andere Instrumente komponiert haben. Ich vergnüge mich sogar bei müßigen[3]) Stunden, einige Ihrer schönen Klaviersonaten in Quatuor zu arrangieren, und da ich dies Instrument nicht spiele, so finde ich Vergnügen selbe in Quartetten zu spielen, doch habe ich diese Stücke auch alle auf dem Klaviere allein exekutieren gehört, denn M. Zeuner, welcher das Glück hat, mir von Ihnen empfohlen[3]) zu seyn[3])

[1]) Nicht „ma maestoso", wie F. Choisy schreibt.

[2]) Diplomatisch getreu wiedergegeben, abgesehen von einigen ganz augenscheinlichen Schreibfehlern.

[3]) Mit Bleistift hinzugefügt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und welcher einer Ihrer größten Bewunderer ist, besucht täglich mein Haus, und ich lasse ihn niemals weg, ohne daß er mir ein Stück Ihrer Kompositionen gespielt hat, auf diese Art sind sie mir alle familier geworden, und diesem ausgezeichneten Künstler verdanke ich meinen Geschmack für Musik, die Kenntnis Ihrer Werke, und vorzüglich, selbe zu schätzen. Der schlechte Geschmack, welcher in Europa herrscht, me revolte und die italiänische Charlatannerie ist mir zu übertrieben, m'excède[1]) — aber diesen Enthusiasmus pour das Gezwitscher der Italiener[1]) wird mit der Mode vergehen, und Ihre Meister[1])werke sind unsterblich. Ich bin sehr ungeduldig, ein Quartett von Ihnen zu besitzen, aber ich bitte Sie übrigens, nicht darauf zu achten, und darüber nur Ihrer Inspiration und der Neigung Ihres Geistes zu folgen, denn niemand weiß besser als ich, daß man dem Genie nicht befehlen kann, und daß man ihm freien Lauf lassen muß, und wir wissen übrigens, daß Sie bei Ihrem Privatleben nicht der Mann sind, das Wohl der Kunst persönlichem Interesse zu opfern, und daß bestellte anbefohlene Musik nicht Ihre Sache ist, ich bitte Sie nur in begeisterten Momenten sich meiner zu erinnern. Der Himmel erhalte uns noch lange ein so kostbares Leben, wie das Ihrige, indem er Ihnen Ihre Gesundheit wieder verleiht, für dessen Herstellung ich aufrichtig flehe. Zu jung, um den berühmten Mozart gekannt zu haben, indem ich nur den letzten Jahren Haydns beigewohnt habe, welchen ich nur in meiner Kindheit sah, freue ich mich, der Zeitgenoß des dritten Helden der Musik zu sein, welcher in Ihnen nur seinesgleichen finden kann, und welchen man mit Recht den Gott der Melodie und Harmonie ausrufen[1]) soll.

Ich bitte Sie, den aufrichtigen Ausdruck meiner Gefühle anzunehmen, die ich Ihnen gereicht habe.[2])

Wer sich wundert, daß Beethoven einen solchen Brief „mit Wehmut und Herzklopfen" empfing, darf nicht vergessen, daß wir hier eine französische Übersetzung des deutschen Briefes Beethovens vor uns haben (die wir hier wiederum deutsch wiedergaben) und eine deutsche Übersetzung des französischen Briefes des Fürsten von Galitzin! Es geht also kaum an, die einzelnen Ausdrücke nach ihrem Gefühlswert sorgfältig abwägen zu wollen. Man muß einfach annehmen, daß der Meister, tief ergriffen von den schmeichelhaften Worten seines Korrespondenten, dem Ideal sich würdig zu machen wünschte, das man von ihm entwarf.

Noch ein Punkt bleibt mit Bezug auf diesen Briefwechsel aufzuklären, der auch auf Beethovens anderen Brief an den Fürsten von Galitzin (Kalischer, No. 1094) sein Licht wirft. Wie heißt eigentlich der von Beethoven empfohlene Musiker, der

[1]) Mit Bleistift hinzugefügt.

[2]) Die Übersetzung im Besitz der Berliner Königlichen Bibliothek fährt weiter fort: „Ich eile, mein Herr . . ." usw. Das Folgende ist aber entschieden ein Auszug aus einem erst nach der Aufführung der Messe (24. März 1824) geschriebenen Briefe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

täglich das Haus des musikliebenden Fürsten besucht? Es scheint mir außer Zweifel, daß nicht Jenner, noch, wie Dr. Kalischer meint, Zenner, sondern M(onsieur) Zeuner zu lesen ist.

Karl Traugott Zeuner, trefflicher Klavierspieler und Komponist (geboren zu Dresden am 28. April 1775, gestorben in Paris am 24. Januar 1841), unter anderen Schüler Clementi's, den Beethoven bekanntlich in hohen Ehren hielt, kam ca. 1805 nach Wien, nach einem längeren Aufenthalt in Paris, brachte in der österreichischen Hauptstadt mehrere Jahre zu, um sich dann in Petersburg niederzulassen. Seine, wie Hugo Riemann erklärt, einst sehr geschätzten Werke enthalten u. a. Variationen über ein russisches Thema für Klavier, Violine und Cello.

Aus allen diesen Tatsachen scheint mir, trotz der unbedeutenden Irrtümer des Briefes vom 13. Dezember 1823, deutlich hervorzugehen, daß das Dokument der Genfer Hochschulbibliothek echt ist, und daß wir somit einen neuen Brief Beethovens an den Fürsten Nikolaus Boris von Galitzin besitzen.[1])

[1]) Über die Herkunft des Dokuments der Genfer Bibliothek konnte mir keinerlei Auskunft erteilt werden. Der Zettel trägt die kurze Notiz: „Beethoven, — stammt nicht aus dem Fonds Rilliet". Ein Nachkomme des Fürsten Nikolaus, Fürst Boris von Galitzin, zur Zeit Sekretär an der russischen Gesandtschaft in Bern, schreibt mir auf meine Anfrage: „Meine Familie hat leider nie das geringste Stück aus dem handschriftlichen Nachlaß des Fürsten Nikolaus besessen. Ich kannte also den interessanten Brief nicht. Ich habe aber in meiner Jugend immer gehört, daß unser Ahne Musiker durch und durch gewesen sei, und daß er ein eigenes Orchester unterhielt und dirigierte. Ich weiß augenblicklich nicht, durch wen Sie über ihn weitere Nachrichten bekommen könnten."

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BEETHOVENS SKIZZEN ZUR KANTATE: DER GLORREICHE AUGENBLICK

ZUM ERSTEN MALE MITGETEILT

von Dr. Georg Schünemann-Berlin



Die erlesenen Autographen-Schätze der Berliner Königlichen Bibliothek sind vor kurzem durch eine neue Schenkung bereichert worden. Ernst von Mendelssohn Bartholdy überwies seine Manuskriptensammlung der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek, die bekanntlich die wertvollsten Manuskripte unserer Klassiker enthält. In dieser Sammlung befindet sich nun ein Skizzenbuch Beethovens, das weniger bekannt geworden ist. Es ist gebunden und 160 Seiten in Querfolio stark. Der Inhalt des Buches besteht zum größten Teil (S. 1 bis 98) aus Skizzen zu Beethovens Kantate: „Der glorreiche Augenblick". Obwohl bisher schon viele Skizzenbücher Beethovens veröffentlicht worden sind, ist doch das mir vorliegende weniger behandelt, und vollends die Skizzen zum „Glorreichen Augenblick" sind nicht näher berücksichtigt worden.[1]) Ich bin demnach in der Lage, die Skizzen an dieser Stelle zum ersten Male zu veröffentlichen. Die Skizzen sind in mehrfacher Hinsicht interessant. Beethoven schrieb nämlich nur kurze Zeit an der Kantate (10. Oktober bis 24. November 1814), er mußte auf die Kräfte, die bei der Aufführung mitwirken sollten, Rücksichten nehmen, und — er mußte vor allen Dingen den recht banalen Text musikalisch brauchbar machen! Wie er hierbei vorging, das sollen die Skizzen zeigen.

Zur Geschichte der Kantate sei kurz Folgendes mitgeteilt. Dr. Aloys Weißenbach, k. k. Rat, Professor der Chirurgie und Oberwundarzt usw. in Salzburg, war 1814 nach Wien gekommen, um „Fidelio" zu hören. Von der Musik Beethovens begeistert, versuchte er die Freundschaft des Meisters zu gewinnen. Und wirklich wurden Weißenbach (der übrigens auch schwerhörig war) und Beethoven Freunde. Beethoven war damals gerade im Begriff, eine Kantate: „Nach Frankreichs unheilvollem Sturz usw." zu komponieren, die ihm aber des unsinnigen Textes wegen viele Schwierigkeiten machte. Um so mehr war er erfreut, als Weißenbach ihm einen Text eigener Dichtung — W. „dichtete" viel in seinen Mußestunden — „Der

[1]) Die umfassendste Kenntnis der Beethovenschen Skizzenbücher hat Nottebohm besessen. Er kannte auch das mir vorliegende Buch, teilte aber nur eine einzige der letzten Skizzen zur Kantate mit. (Vgl. Nottebohm: Beethoveniana II, 307.)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

glorreiche Augenblick" zur Komposition übergab. Von Poesie ist allerdings in dem seichten und banalen Text nichts zu spüren, aber Beethoven komponierte die Kantate trotzdem, und die Komposition hatte bei ihrer Erstaufführung am 29. November 1814 Erfolg. Ja, sie brachte es sogar innerhalb dreier Wochen auf vier (!) Aufführungen. (Die Partitur übermittelte Beethoven später dem Erzherzog Rudolf.) Beethoven selbst hat sein Opus nicht für minderwertig gehalten, und es finden sich in der Partitur wirklich viele Schönheiten, die noch heute ihrer Wirkung sicher sein könnten, wenn die Kantate mit einem guten und brauchbaren Text versehen würde.

Über die Arbeit an der Kantate berichtet Schindler dies:

„Bezüglich auf diese Kantate sei erwähnt, daß Beethoven den Entschluß, selbe in Musik zu setzen, einen heroischen genannt, weil die Versifikation schlechterdings einer musikalischen Bearbeitung entgegen war. Nachdem er selber im Vereine mit dem Dichter daran geändert und gefeilt, der letztere aber nur die Verse ‚verbössert' hatte, ward das Gedicht dem Karl Bernard zu gänzlicher Überarbeitung gegeben, wodurch ein großer Zeitverlust herbeigeführt wurde. Diese Umstände erklären deutlich, warum der Genius des Komponisten sich in diesem Werke nicht zu gewöhnter Höhe erhoben hat. Auch waren ihm nur wenige Tage zum Niederschreiben vergönnt. Überdies noch mußten die Chöre, weil von Dilettanten gesungen, sehr leicht behandelt werden, denn in jenen Tagen allgemeiner Aufregung fehlte es an Zeit und Muße zu Proben."

Tomaschek erzählt:

„Am 10. (Oktober), vormittags besuchte ich in Gesellschaft meines Bruders Beethoven. Das Empfangszimmer, in dem er mich freundlich begrüßte, war nichts weniger als glänzend möbliert, nebstbei herrschte auch darin eine ebenso große Unordnung, als in seinem Haare. Ich fand hier ein aufrecht stehendes Pianoforte und auf dessen Pulte den Text zu einer Kantate (‚Der glorreiche Augenblick') von Weißenbach; auf der Klaviatur lag ein Bleistift, womit er die Skizzen seiner Arbeiten entwarf: daneben fand ich auf einem soeben beschriebenen Blatte die verschiedenartigsten Ideen ohne allen Zusammenhang hingeworfen, die heterogensten Einzelheiten nebeneinander gestellt, wie sie ihm eben in den Sinn gekommen sein mochten. Es waren Materialien zu der neuen Kantate. So zusammengewürfelt, wie diese musikalischen Teilchen, war auch sein Gespräch . . ."

und:

„Am 24. November besuchte ich Beethoven . . . Ich wurde von seinem Diener gemeldet und sogleich vorgelassen. Wenn es schon bei meinem ersten Besuch in seiner Wohnung unordentlich aussah, so war das jetzt noch mehr der Fall, denn im mittleren Zimmer traf ich zwei Kopisten an, welche seine früher erwähnte, soeben fertig gewordene Kantate mit größter Hast abschrieben . . ."

Die Skizzen nun, die Tomaschek auf Beethovens Klavier fand, sollen uns hier beschäftigen.

Zunächst werde ich die Skizzen zu No. 1 und No. 2 (Chor, zweiter Teil und Rezitativ und Chor) behandeln, und zwar in einer von den bisherigen Veröffentlichungen solcher Skizzen abweichenden Weise. Mir galt als Grund-

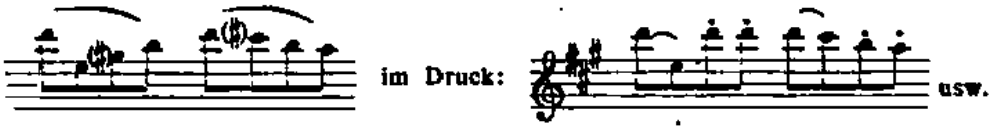
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

satz, nicht nur die wichtigsten, sondern womöglich alle Varianten mitzuteilen. Ferner werden die zusammengehörenden Skizzen, obwohl sie im Buche häufig auseinander stehen, hintereinander gebracht werden. Ich muß den Leser noch bitten, einige selbstverständliche Versetzungszeichen und Schlüsselvorzeichen selbst hinzuzufügen. Alles irgendwie Zweifelhafte, sowie eigene Zusätze sind überall kenntlich gemacht worden. Es sollen auch nicht viel Worte, sondern Beethovens Noten selbst sprechen.

Das Skizzenbuch beginnt:

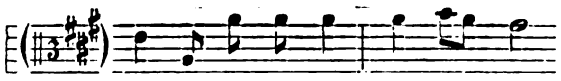


Es folgen einige Skizzen zum Instrumentalzwischenspiel, darunter mit Bleistift geschrieben folgende:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Thema des folgenden Chores steht in den Grundzügen gleich fest; es lautet:



Die Brauchbarkeit für imitatorische Verwendung erweist sich aus:



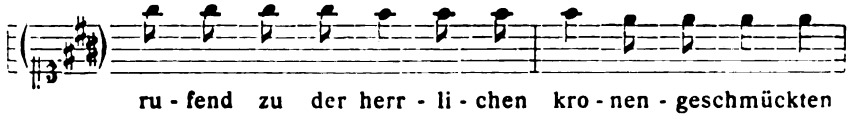
Der Text wird weiter entworfen:



Am Schluß der Seite liest man diese Fassung:



und vorher:

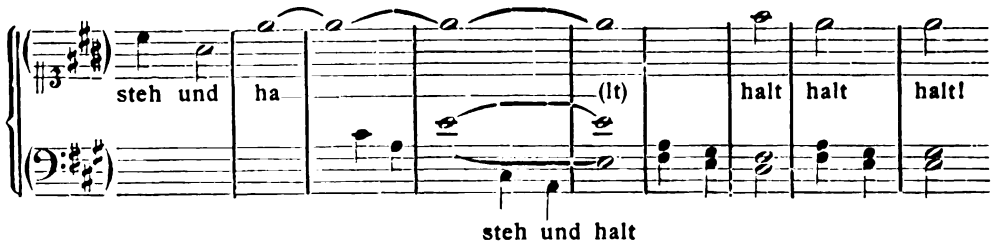


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auf der zweiten Seite stehen nur wenige Skizzen:



und ferner:



Dies ist im Wesentlichen das Material zum zweiten Teil des ersten Chores. Nach vielen anderen Skizzen zu späteren Teilen der Kantate wird auf der siebenten Seite des Skizzenbuches der Text von neuem behandelt, nachdem vorher noch diese Varianten entworfen wurden:

Seite 6:



Seite 7:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es folgen weitere Varianten:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Am Schluß der Seite steht noch:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

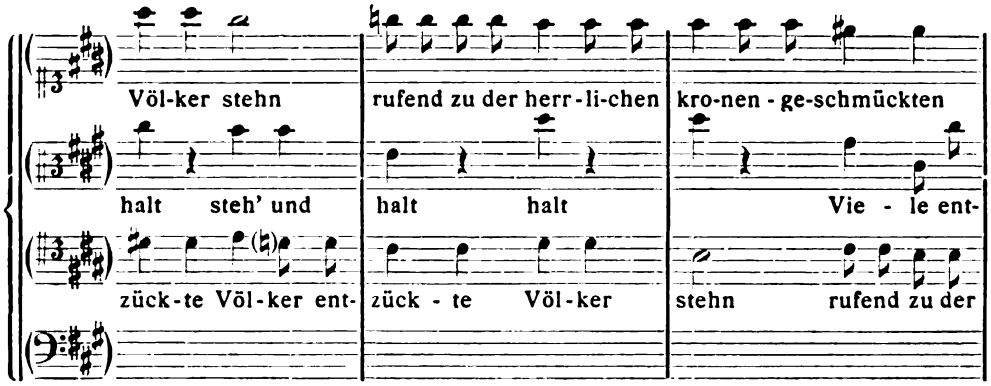
Nun wird die Arbeit an diesem Chor unterbrochen. Die Rezitative sind es und die folgenden Chöre, die im großen ganzen skizziert werden (Seite 9—19). Dann folgen leer gebliebene Seiten (Seite 20—26). Und jetzt wird der Chor zum drittenmal durchgearbeitet. Beethoven legt eine Partitur an![1])

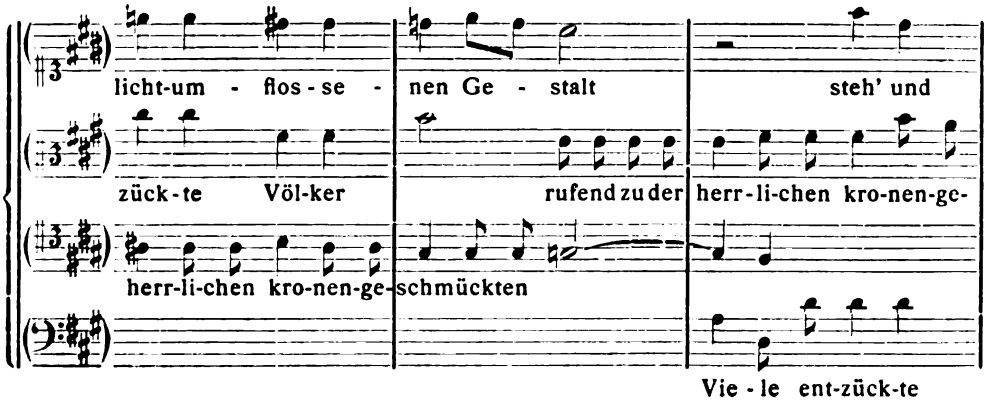


[1]) Der Instrumentalpart wird vorderhand nicht berücksichtigt.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN







Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



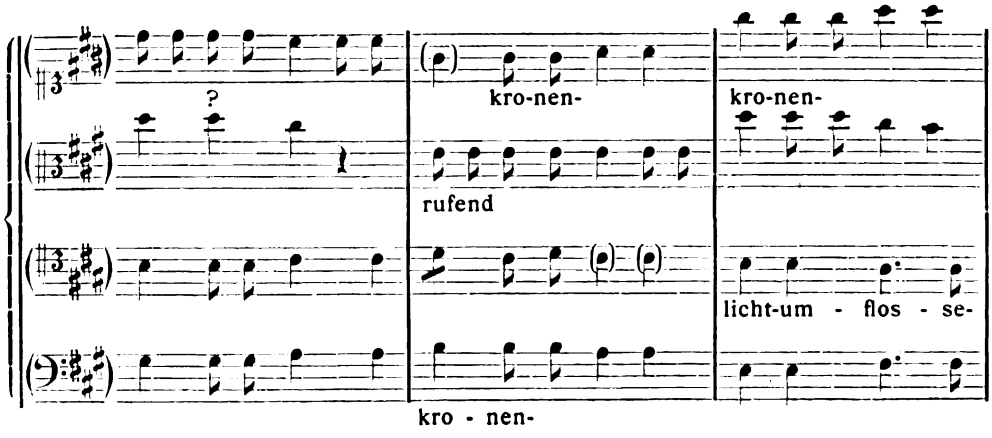
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



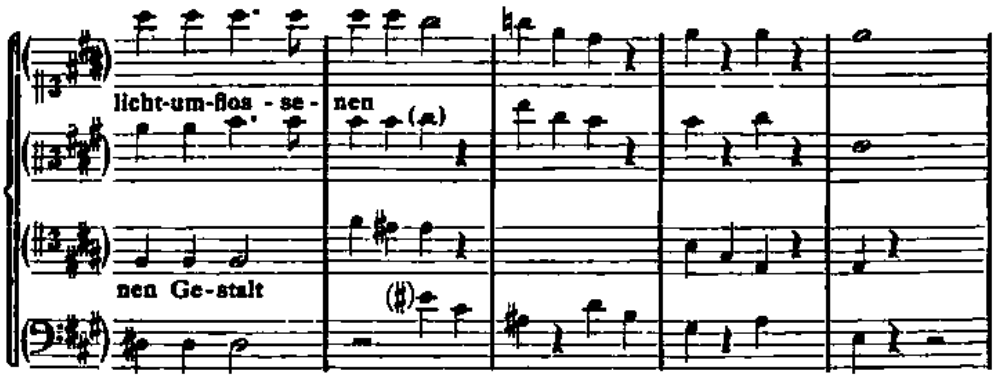
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN







Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Nach einer Unterbrechung von mehreren Seiten (32—36) erscheint wieder ein Entwurf zu dem mitgeteilten Chor, nämlich:



(Schluß folgt)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BEETHOVENS „CORIOLAN"-OUVERTURE

von Dr. Ernst Zander-Berlin

Als Richard Wagner seine programmatische Erläuterung zu Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre schrieb, bezeichnete er die Ouvertüre als ein verhältnismäßig wenig gekanntes Werk. Das ist nun in den inzwischen verflossenen 50 Jahren wesentlich anders geworden, und neben der großen „Leonoren"- und der „Egmont"-Ouvertüre gehört die „Coriolan"-Ouvertüre wohl zu den am häufigsten gespielten Werken des Meisters. Ist aber das Verständnis für diese gewaltige Tonschöpfung gleichmäßig mit der Zahl der Aufführungen gewachsen? Ist Richard Wagners geniale Erläuterung wirklich Gemeingut der Musikwelt geworden? Im Zeitalter der programmatischen Erläuterungen, der populären Einführungen, die jedem Laien das Verständnis der Musikwerke in mehr oder minder guter Weise vermitteln, sollte man wirklich glauben, es hieße Eulen nach Athen tragen, wenn man in einer Musikzeitschrift über den Inhalt eines der bekanntesten Werke Beethovens schreiben wollte.

Und doch ist die Art und Weise, wie dies Meisterwerk selbst von ausgezeichneten Kapellen und berühmten Dirigenten oft heruntergespielt wird, der beste Beweis für die völlige Verständnislosigkeit, mit der viele Dirigenten ihm gegenüberstehen. Mehrfach konnte ich mich vergewissern, daß bekannte Dirigenten nichts von dem Programm dieser Programm-Musik im besten Sinne wußten und nur ein kontrastreiches Musikstück darin erblickten. Und doch ist die Kenntnis des historischen Momentes gerade bei der „Coriolan"-Ouvertüre die notwendige Vorbedingung einer sinngemäßen Aufführung. Es sei daher eine kurze Zusammenfassung des historischen Inhaltes mit Benutzung der Wagnerschen Erläuterung gestattet.

Coriolanus war der Beiname des römischen Feldherrn Cajus Marcius; diesen Ehrentitel hatten ihm die Bürger Roms verliehen, weil er durch seine persönliche Tapferkeit die Festung Corioli erobert hatte. Aber so tapfer er war, so heftig und jähzornig war er auch; keiner Verstellung fähig, ließ er bei seiner Bewerbung um die höchste Staatswürde die römischen Plebejer, statt ihnen, wie üblich, zu schmeicheln, seine Verachtung fühlen und wurde trotz seiner vielfachen Verdienste um den römischen Staat von dem durch machtlüsterne Volkstribunen aufgestachelten Volke aus Rom

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verbannt. Um Rache an seiner undankbaren Vaterstadt zu nehmen, verbündete er sich mit den Feinden Roms und zog mit ihnen vor die Stadt, um sie zu zerstören. Da sandten die römischen Bürger in ihrer Bedrängnis als Fürsprecher seine Mutter, seine Gattin und sein Kind zu ihm ins Lager, die ihn durch ihr Bitten von seinem Vorhaben abbringen sollten. Ihrem gemeinsamen Flehen vermochte sein Groll nicht Widerstand zu leisten, und Coriolan verzichtete auf seine Rache. Damit aber war sein Schicksal besiegelt, denn dadurch wurde er zum Verräter an seinen Verbündeten, mit denen ihn ein Schwur auf Lebenszeit verband, und er muß sterben. Shakespeare läßt Coriolan durch seine Verbündeten den Tod finden, in dem Trauerspiel von Collin, zu dem Beethoven seine Ouvertüre schrieb, endet er durch eigene Hand.

Aus dem Drama hat Beethoven diejenige Szene herausgegriffen, die den Gipfelpunkt des Ganzen darstellt: die Szene zwischen Coriolan, seiner Mutter und seiner Gattin im Lager vor Rom. Die ersten Takte führen uns zunächst den Helden selbst vor. Gewaltiger Starrsinn und unbändiges Selbstgefühl und Stolz charakterisieren ihn; dann steigt heftiger Jähzorn und wilder Haß in ihm auf und schwillt mit furchtbarer Gewalt an. Ihm gegenüber tritt das Weib: Mutter, Frau und Kind; mit mildem Flehen suchen sie das Herz des Rache- und Vernichtungssüchtigen zu rühren; hastig wendet er sich ab, denn er kennt die Gefahr, die ihm hier droht, die einzige, die er fürchtet. Aber dem Abgewandten tönt das Flehen der Frauen nach, das er durch eine ungestüme Gebärde vergebens zu unterbrechen sucht. Nun bricht er in wilden Schmerz aus, und von der Gewalt dieses Schmerzes tief ergriffen, klagen und schluchzen die Frauen und wagen nicht, ihre Bitte zu wiederholen. Furchtbar schwankt der Sturm der Gefühle hin und her, bis schließlich Coriolan im heftigsten Starrsinn mit dem ungeheuer wuchtigen Einklang des Streichorchesters gleichsam ein „Nein, nein“ hervorstößt. Aber diesem Starrsinn gegenüber finden die Frauen wieder den Mut zur Bitte, und so entspinnt sich nochmals mit aller Kraft der Kampf der Gefühle, wie zu Anfang, um plötzlich abzubrechen — Coriolan hat sich den Frauen zugewendet, um die Entscheidung in ihren Augen zu lesen und aus ihrem Munde zu hören: Es ist sein Todesurteil, das er vernimmt, denn „Friede, Versöhnung“ spricht aus Auge und Mund der Geliebten. Ach, sie verstehen nicht, daß Friede mit Rom — seinen Untergang bedeutet! Da schwillt ihm todesmutig die Brust, alles Schwanken und Stürmen des Innern drängt sich in einen großen Entschluß zusammen — das Selbstopfer ist beschlossen! Die ganze Kraft, die der Held bisher auf die Vernichtung seines Vaterlandes richtete, die tausend Schwerter seines Rachegrimmes und Hasses, sie faßt er mit furchtbarer Gewalt zu einer Spitze zusammen und diese — stößt er sich in das

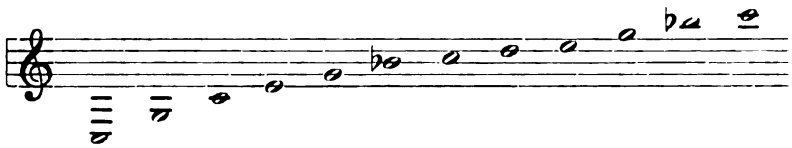
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eigene Herz. Zu den Füßen derer, die ihn um Frieden flehten, haucht er sterbend mit dem letzten Atemzuge auch seinen letzten Rachegedanken aus.

So dichtete Beethoven in Tönen den Coriolan!

Bei den Aufführungen dieser Ouvertüre, die ich hörte, und den ersten, die ich selbst leitete, fiel mir auf, daß es nicht gelang, die scharfen Kontraste, deren die Charakterzeichnung der Personen bedarf, genügend deutlich herauszuheben. Ich erkannte bald, daß dies hauptsächlich an den Hörnern und Trompeten lag; neben dem Streichquintett und den acht Holzbläsern bilden die zwei Hörner und zwei Trompeten nebst der Pauke das ganze Orchester, das Beethoven zur Ausführung dieses gewaltigen Werkes für hinreichend hielt, und das auch hinreichend war, da Beethoven es nicht nötig hatte, einen Mangel an Erfindungsgabe durch üppige Instrumentierung zu verdecken, wie dies bei vielen Modernen der Fall ist.

Und selbst bei dieser bescheidenen Zahl der Instrumente waren Beethoven noch durch die Naturhörner und Naturtrompeten wesentlich verengte Grenzen gezogen. Diese hatten nur die offenen oder Naturtöne zur Verfügung, d. h. also die folgenden:

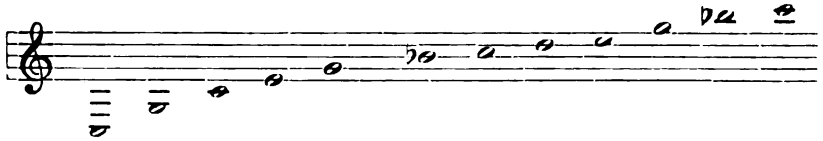


Dazwischen liegende Töne konnten bei den Hörnern nur durch Stopfen mit der Hand erzielt werden, durch das jedoch der Klang der Töne dumpf und matt wird. Es wurde deshalb vom Stopfen nur sehr beschränkter Gebrauch gemacht. Durch Einsatzbogen konnte dann die obige Naturskala um eine Sekund, Terz usw. bis zur None nach abwärts verschoben werden, und der Komponist wählte diejenige Stimmung, in der er die meisten Töne für die betreffende Tonart, in der das Musikstück stand, zur Verfügung hatte. Ein Wechsel der Stimmung durch Wechsel des Einsatzbogens innerhalb desselben Tonstücks wurde von den Klassikern nur selten und aus gewichtigen Gründen vorgenommen. In der „Coriolan"-Ouvertüre stehen die Hörner in Es-Stimmung; die Naturtöne sind also:

(Klang)



(Notierung)



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nur die Töne der oberen Reihe hatte Beethoven also zur Verfügung; moduliert er in eine andere Tonart, in der die erforderlichen Töne für Horn (oder Trompete) fehlen, so ist er eben genötigt, die Instrumente pausieren zu lassen, obwohl sie für den Ausdruck der betreffenden Stelle nötig sind. Parallelstellen in anderen Tonarten innerhalb desselben Stückes beweisen, daß Beethoven hierbei nur der Not gehorcht. Durch Wegfall der Hörner (wie auch oft der Trompeten) wird aber diesen Stellen völlig der notwendige Kontrast zu dem zweiten, weichen, melodischen Thema der Ouvertüre genommen, denn die weichen Holzbläser mit den Streichern allein reichen hierzu nicht aus. Da wir nun durch die Ventilhörner und -trompeten die damals fehlenden Töne zur Verfügung haben, so scheint es mir nur konsequent und im Sinne Beethovens gehandelt, wenn die betreffenden Stellen ergänzt werden.

Ich weiß wohl, daß es Fanatiker gibt, die jede Änderung und Ergänzung in den klassischen Meisterwerken verpönen und als Profanation verrufen. Man kann diesen Eiferern Recht geben, soweit es sich um unmotivierte Änderungen handelt. Wenn z. B. viele gefeierte Dirigenten in Beethovens Symphonieen willkürlich die Violinen an vielen Stellen eine Oktave höher spielen lassen, weil die Wirkung so angeblich eine größere wird, so kann man dies mit Recht bedenklich finden, denn das hätte Beethoven selbst tun können, wenn er es für erforderlich gehalten hätte. Aber alle Änderungen strikte ablehnen, heißt das Kind mit dem Bade ausschütten. Als Beispiel, wie sinngemäße Änderungen in den Werken unserer Musikheroen zu treffen sind, möchte ich das Büchlein Felix Weingartners: „Ratschläge zur Aufführung Beethovenscher Symphonieen“ anführen; wohl jeder denkende Dirigent wird sich mit den allermeisten dort vorgeschlagenen Änderungen ohne weiteres einverstanden erklären können, und ich glaube im Geiste der Ausführungen Weingartners zu handeln, wenn ich für die „Coriolan“-Ouvertüre die unten verzeichneten Änderungen resp. Ergänzungen vorschlage. Gleichgültige Dirigenten werden sie nicht beachten und auf dem bequemen Standpunkt stehen bleiben: Es ist ja bisher so gegangen und wird auch weiter so gehen! Diejenigen aber, denen daran liegt, dem herrlichen Tonstück eine charakteristische und deshalb im höchsten Maße wirkungsvolle Aufführung angedeihen zu lassen, werden, so hoffe ich, die vorgeschlagenen Änderungen vornehmen und sich nicht durch das „Kreuzige“ der einsichtslosen Fanatiker abhalten lassen.

Durchaus wünschenswert wäre es auch, wenn sich ein großer Verlag finden würde, der, von sachkundiger Hand unterstützt, eine Ausgabe der klassischen Meisterwerke veranstalten würde, die nach obigen Gesichtspunkten revidiert und ergänzt würde. Freilich müßten die Änderungen als solche kenntlich gemacht werden, damit es jedem Dirigenten freistände,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sie anzunehmen oder abzulehnen. Denn die Vornahme der Änderungen ist manchen Dirigenten, selbst wenn sie diese für richtig halten, zu unbequem und unterbleibt deshalb. Eine derartige Ausgabe würde, glaube ich, einem Bedürfnis entgegenkommen.

Manche werden vielleicht meine Ergänzungsvorschläge für noch nicht weitgehend genug halten; sie werden z. B. auch Änderungen in der Stimmung der Pauken usw. verlangen. Ich habe aber bewußt Maß gehalten bei meinen Vorschlägen und mich nur auf solche beschränkt, die mir aus dem Geiste des Werkes als unbedingt notwendig erschienen. Daß Beethoven selbst unbedenklich Gebrauch von den durch die Ventilinstrumente gebotenen Vorteilen gemacht hätte (vielleicht ist er nur durch Krankheit und Zeitmangel von einer Revision und Ergänzung seiner Werke abgehalten worden), zeigt aufs deutlichste die bekannte Hornsolostelle im dritten Satz der neunten Symphonie, die Beethoven dem vierten Horn zuteilte, nur weil damals der betreffende Hornist schon ein Ventilhorn besaß. Jetzt wird die nicht leichte Stelle wohl meist vom ersten Horn geblasen.

Für durchaus unbedenklich halte ich auch an den geeigneten Stellen eine Verdoppelung der Holzbläser wie der Hörner; von diesen sind ja in allen besseren Orchestern meist vier vorhanden und können in der „Coriolan"-Ouvertüre mit bestem Erfolg zur Verwendung kommen, da ihr voller, weicher Klang sich stets gut den Streichern und Holzbläsern anpaßt. So würde ich gleich in Takt 3 das punktierte Viertel im Holz und Horn à 2 spielen lassen; ebenso in Takt 7, 11, 13, 14, 20 und 27; Takt 29—33 Solo; Takt 34—41 à 2.

Takt 42 u. 43 Hörner à 2:  Trompeten: 

Takt 44 Trompeten: 

Von Takt 52—61 Corni à 1, Holzbläser Takt 59—62 à 2.

Takt 62 u. 63 Hörner à 2: 

Takt 70 u. 71 Hörner à 2:  und Holzbläser à 2.

Takt 84—101, 103—117 Holz und Hörner à 2; weiterhin die Holzbläser in allen *ff* à 2.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Takt 85 u. 87 Hörner:

Takt 103 u. 105 Hörner: Trompeten:

Takt 140 Hörner:

Takt 167, 168, 169, 170 Hörner: *ff*

Takt 171, 172, 173, 174 Hörner: *ff*

Takt 187 u. 188 Hörner à 2: *ff*

Takt 195 u. 196 Hörner à 2: *ff*

Takt 254—262 Hörner: à 4 à 2 à 4 à 2 à 4 *f* *p* *f* *p* *f* > *p* *cresc.* — — —

Takt 276, 277, 280, 281, 284, 285 Hörner à 4:

Takt 286 Hörner: Trompeten:

Takt 290 Hörner: *dim.*

Takt 292 Hörner: *p*

Takt 294 Hörner: *p*

Takt 296 Hörner: *pp*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EIN UNGEDRUCKTER, UNBEKANNTER BRIEF VON BEETHOVEN

mitgeteilt

von Dr. Alfr. Chr. Kalischer-Berlin

Vor längerer Zeit schickte mir Herr Max Schmidt aus Budapest einen Beethovenbrief mit den Worten zu: „Ich besitze Ihre vier Bände ‚Beethovens Sämtliche Briefe' und kann in den vier Bänden jenen Brief, von welchem ich einliegend vier Photographien sende, nicht finden. Es ist dies vielleicht meinerseits Flüchtigkeit, da ich nicht die Zeit habe, alle vier Bände durchzuarbeiten. Sollte aber dieser Brief tatsächlich in dem Werke nicht aufgenommen sein, so würde ich mich freuen, einen kleinen Beitrag zur Vervollkommnung der Briefsammlung beigestellt zu haben" usw. — Ich sandte Herrn Schmidt natürlich eine jubelnde Antwort. In einem weiteren Schreiben schrieb mir der Besitzer des Briefes u. a.: „Ich freue mich, Ihnen hiermit eine kleine Bereicherung der interessanten Briefsammlung erbracht zu haben, und liegt selbstverständlich kein Hindernis vor, den Brief zu publizieren, oder in die Sammlung aufzunehmen. Ich bin sehr gespannt, um was es sich handelt, und was die Ursache war, daß Beethoven in diesem Brief in so heftiger Weise schreibt" usw.

Ich gehe hiermit zur Darstellung des sehr schwer zu entziffernden Briefes:

W.

Ich protestiere wider den Brief, welchen B____e an die Fr. B_____n in meinem Nahmen geschrieben, dies hätte geschehen sollen sogleich, als ihm der H. B.—h [?] dahin deutete, daß er sie nicht verlaßen solle, gestern war es viel zu spät u. auf eine zu ungeschickte Art, auch hat in meinem letzten schreiben an ihn kein Wort davon gestanden _____ warum schrieb denn B. nicht in seinem Namen wie giannatasio, welcher schon gar nicht das mindeste mit einer solchen Person zu thun haben sollte _____ chikane [?] Haß wut gegen mich, wegen meinem ihm verdienten Hofmeistern. Dies war die Ursache dieses schreibens, rache _____ von diesem Wicht _____ aus dem Brief der Fr. B____n er-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hellet übrigens, wie gut der B. u. Frau mich doch verstanden haben, auch zugleich ist zu ersehen, daß er nicht mit der berst[?] u. nur wollte Dienstag kommen ———

Dieser Esel, dieser Pferde-Erzieher ——— Gott bewahr uns, sollte sich dieser Flegel unterstehen, die Mutter ferner vorzulaßen, so werde ich [ihn] als Verführer der Jugend in schlechter Gesellschaft anklagen ———

Ludwig van Beethoven

Der Brief ist trotz des Faksimile[1]) sehr schwer zu entziffern. Einige Worte — in Fragezeichen — habe ich nicht recht gelesen. Dem Inhalt nach kommen die Frau Beethoven, die Mutter des Neffen, und Herr B(ernhard) als scharf Angegriffene vor. Es muß zur Zeit gespielt haben, als die Giannatasios es heimlich mit der „Königin der Nacht" hielten. Beethoven fürchtet diese Leute als Verführer der Jugend — daher seine heilige Wut, daß B(ernhard) und Giannatasio es noch mit der Verführerin Frau B. halten können. Er muß an einen aus diesem Kreise gerichtet sein. Es ist nicht bekannt, daß Beethoven in diesem Tone an den Pensionsvorsteher Giannatasio geschrieben habe. Das Ganze ist also ein äußerst scharfer Protest Beethovens gegen einen Brief Bernhards an die Frau Johanna van Beethoven.

[1]) Siehe die Beilagen dieses Heftes.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DAS AUTOGRAPH DER GELLERT-LIEDER OP. 48 No. 5 UND 6 VON BEETHOVEN

von Dr. Alfred Ebert-Berlin



Die folgenden Betrachtungen knüpfen an das Autograph der beiden letzten Gellert-Lieder an, dessen Vorhandensein meines Wissens bisher nicht bekannt war[1]). Es umfaßt 8 Blatt eines gelblichen, gerippten Papiers von mittlerer Güte (Querformat; Größe zirka 32,5×24 cm; zwölf Liniensysteme). Blatt 1 bis 4 hängen paarweise zusammen. Die Blätter 5 bis 8 sind einzeln; ihr beschnittener innerer Rand läßt jedoch erkennen, daß sie ehemals mit vier anderen Blättern zusammenhingen, die den Anfang des Manuskriptes bildeten und die vier ersten Lieder des Opus 48 enthielten. Zweifellos haben wir einen Teil des Autographs vor uns, das in Beethovens Nachlaß als No. 133 der Rubrik III („Eigenhändige Manuskripte von gestochenen Werken") aufgeführt, auf 30 Kreuzer geschätzt und für 1 fl. verkauft wurde. Wo die fehlenden Blätter sich jetzt befinden, konnte nicht festgestellt werden.

Auf Blatt 1 steht oben links der Name „Nemeczek", rechts „Beethovens Handschrift", wahrscheinlich vom Sohne Niemetschek herrührend. Alles übrige ist von Beethoven selbst geschrieben. In der Mitte, auf dem zweiten Liniensystem, liest man den Titel „Bußlied", links davon „No. 5". Das Bußlied reicht bis Blatt 5b; Blatt 6 ist leer; Blatt 7 enthält zwölf Takte desselben Liedes in anderer Fassung, Blatt 7b endlich das Lied „Gottes Macht und Vorsehung, No. 6." Die Singstimme ist im Sopranschlüssel notiert.

Es ist aus den Skizzenbüchern zu ersehen, daß Beethoven ein Lied stets nur in der Singstimme entwarf, die Begleitung jedoch erst bei der Ausarbeitung des Ganzen hinzufügte. Auch die Gellert-Lieder müssen auf

[1]) Der Güte des Herrn Arthur Richter in München verdanke ich die Gelegenheit, die durch Erbschaft in seinen Besitz übergegangene Musiksammlung der Familie Niemetschek einer Durchsicht zu unterziehen. Franz Niemetschek, der erste Biograph Mozarts, legte den Grund zu ihr, sein Sohn vergrößerte sie. Es mag im Laufe der Jahre vieles abhanden gekommen sein; aber trotzdem ist noch heute ein schöner Bestand von Manuskripten und Abschriften aus dem 18. und 19. Jahrhundert, Erstausgaben und Dokumenten von musikalischem Werte übrig. Wohl das kostbarste Stück der Sammlung ist das hier besprochene Beethoven-Autograph.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

diese Weise entstanden sein, der vorliegenden Niederschrift sind also Entwürfe vorausgegangen; denn im Gegensatz zur Klavierbegleitung zeigt die Singstimme keinerlei Korrekturen. Weiterhin läßt sich feststellen, daß Beethoven das Autograph für den Kopisten oder den Setzer bestimmt hatte. Um einen Irrtum bezüglich der doppelt vorhandenen Takte auf Blatt 7 zu vermeiden, heftete er dieses Blatt mit einem Faden auf allen Rändern an das vorhergehende an. Solche angenähten Blätter finden sich häufig in Beethovenschen Manuskripten. In einem Konversationsbuche wird die Arbeit des Zusammenheftens eines Manuskriptes, ehe es der Kopist bekam, gelegentlich ausdrücklich besprochen.

Die Gellert-Lieder erschienen im Jahre 1803 in Wien bei Artaria. Die erste Anzeige findet sich im Intelligenzblatt der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung" für März 1804. Die erste Ausgabe mit der Verlagsnummer 1599 hat den Titel:

VI Lieder | von Gellert | am Klavier zu Singen | und | dem Herrn Grafen Browne | Brigadier im Russischen Dienste | zugeeignet | von | Herrn Louis van Beethoven | Wien bey Artaria u. Comp.

Sie weicht, abgesehen von Vortragszeichen und Legatobögen, vom Manuskript nur wenig ab. Es ist hier nicht der Ort, das Manuskript ganz zum Abdruck zu bringen. Ich beschränke mich darauf, auf die Unterschiede zwischen ihm, der Ausgabe von Artaria und der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel hinzuweisen.

In Takt 30 und 31 ist eine bemerkenswerte Verschiedenheit festzustellen. Beethoven hatte zunächst, wie ganz deutlich sichtbar ist, geschrieben:



strich dann den Baß in Takt 30 durch und setzte dafür:

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

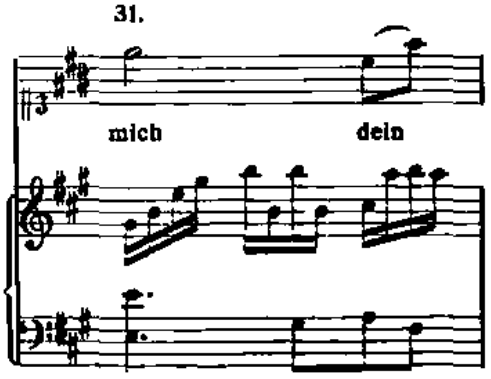


In der ersten Ausgabe dagegen heißen die beiden Takte:



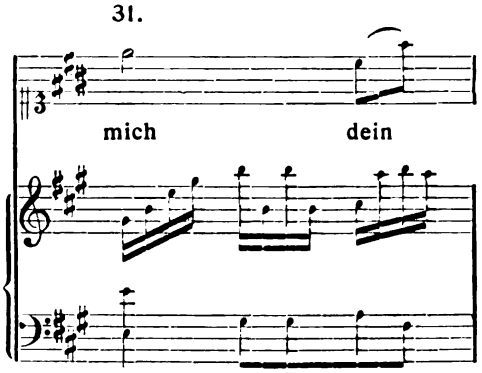
Die letzte Fassung ist entschieden schöner und reicher als die zweite oder gar die erste. Beethoven scheint, ganz nach seiner Arbeitsweise, später, wohl bei der Korrektur des Satzes, die Verbesserung vorgenommen zu haben.

Takt 31 des Allegro lautet im Manuskript:



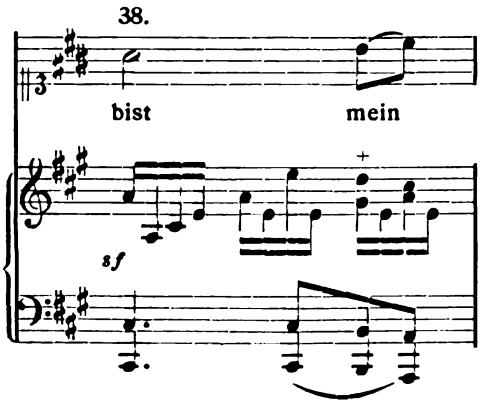
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Erstausgabe und alle folgenden bringen:

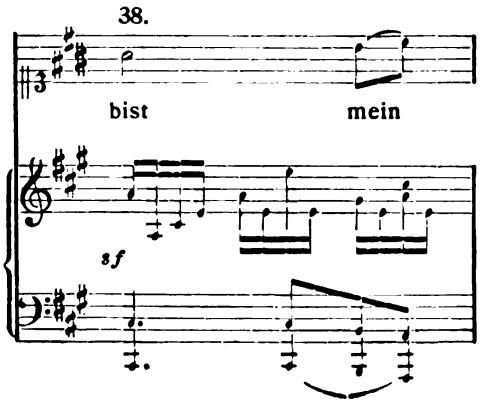


Mir scheint hier ein Versehen des Setzers vorzuliegen, das Beethoven nicht beachtet hat, denn das punktierte Viertel und die drei Achtel des Basses im Manuskript entsprechen dem Rhythmus des ganzen Liedes viel mehr als das eine Viertel und die vier Achtel im Druck, die nirgends eine Analogie haben.

Ein gleiches Versehen liegt zweifellos im Takt 38 des Allegro vor. Dieser Takt lautet im Manuskript ganz deutlich:



während die Drucke alle gleichmäßig:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bringen. Im folgenden Takt, der dieselbe Figur, in die Quarte transponiert, aufweist, fehlt ja auch die Septime nicht:

39.



Bemerkenswert ist weiter Takt 45. Hier hat Beethoven versehentlich in der rechten Hand:

45.



geschrieben. Die erste Ausgabe enthält dieselbe fehlerhafte Quintenfortschreitung. Erst die späteren Ausgaben verbessern richtig:

45.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Schlußakkord des Liedes lautet im Manuskript:



Hier hat Beethoven sicher nachträglich die zweite Lesart eingetragen, denn schon in den zwölf letzten Takten auf Blatt 7, die nachher noch zu besprechen sind, steht der volle Akkord.

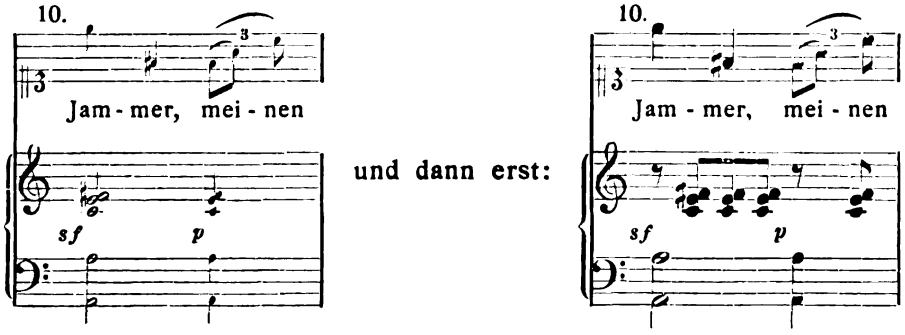
Die Ausgabe von Artaria enthält außer orthographischen noch einen Fehler in der Singstimme (Allegro Takt 21):



Die Art, wie Beethoven an seinen Kompositionen arbeitete, ist durch die Publikationen Gustav Nottebohms zur Genüge bekannt geworden. Es ist hier nicht der Ort, auf dieses interessante Thema näher einzugehen, so anregend es auch ist, das beständige Feilen und Verbessern, den mosaikartigen Ausbau einer Schöpfung zu betrachten. Doch sollen einige Takte des Autographs, die der Meister verbessert hat, in ihrer ursprünglichen Form gezeigt werden. Man vergleiche sie mit ihrer definitiven Gestalt.

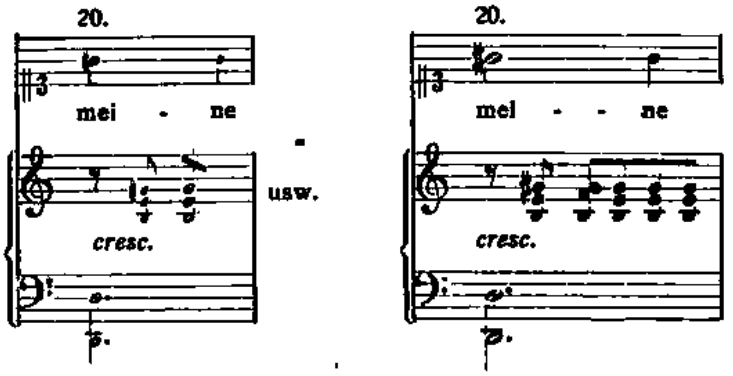
Der Klavierpart hat an vielen Stellen bedeutsame Änderungen erfahren. Die schon besprochenen Takte 30 und 31 des Adagio sind öfters korrigiert.

Takt 10 lautete zunächst:

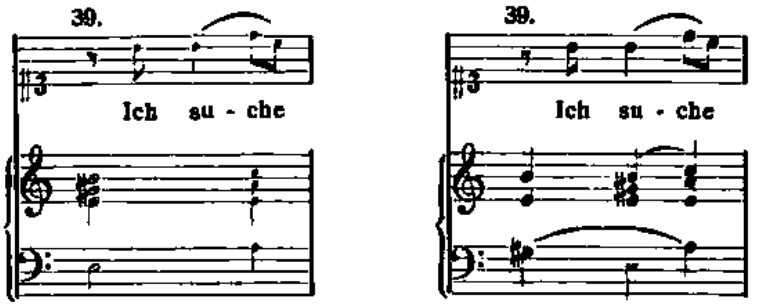


In den Takten 20 bis 22 bereicherte Beethoven erst nachträglich die Begleitung durch das f in der Mittelstimme:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Auch im Takt 39 (und entsprechend im Takt 41) gab Beethoven durch eine Änderung der Begleitung eine schönere Bewegung:

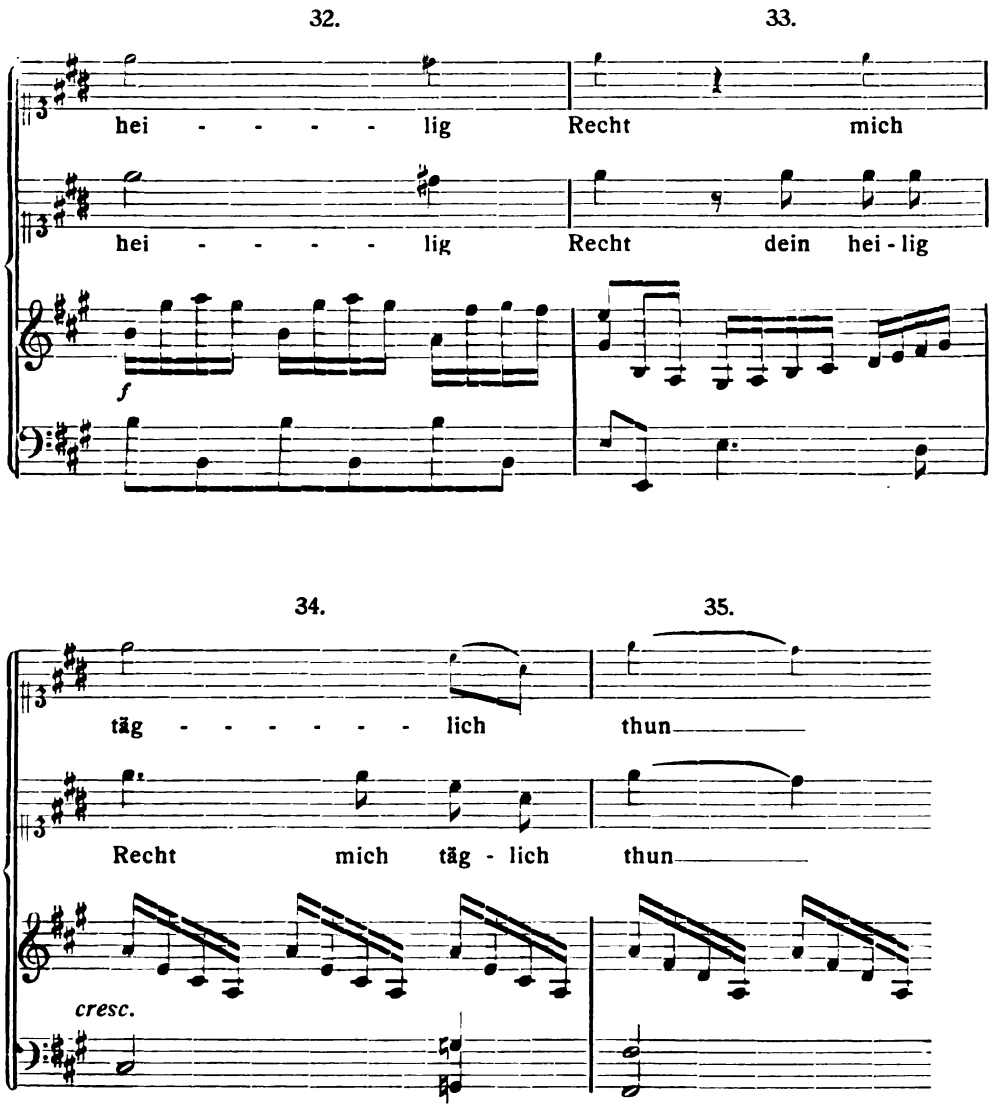


Um den stark korrigierten Takt 40 leserlich zu machen, schrieb Beethoven die einzelnen Noten in Buchstaben dazu, was auch wieder darauf hinweist, daß das Manuskript vom Kopisten oder vom Setzer gelesen werden sollte.

Nur einmal, nämlich in den Takten 33 und 34 des Allegro, ändert Beethoven auch die Singstimme. Er hatte ursprünglich die Melodie auch hier unverändert wiederholt, glaubte aber dann, die zusammengehörenden Worte des Satzes zu weit auseinander zu reißen und fügte deswegen eine Wiederholung der Worte: „Dein heilig Recht" ein:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Dadurch erreichte er eine dem Sinne entsprechende Deklamation.

Ganz besonders der Betrachtung wert sind die auf Blatt 7 notierten zwölf letzten Takte des Allegro. Eine Vergleichung dieser Stelle in dieser und in der vorhergehenden, mit dem übrigen Liede zusammenhängenden Fassung ergibt eine viermalige Umarbeitung.

Aus dem folgenden Notenbeispiele, das die vier Fassungen untereinandergestellt zeigt, wird es leicht sein, die Fortschritte der Arbeit zu verfolgen:

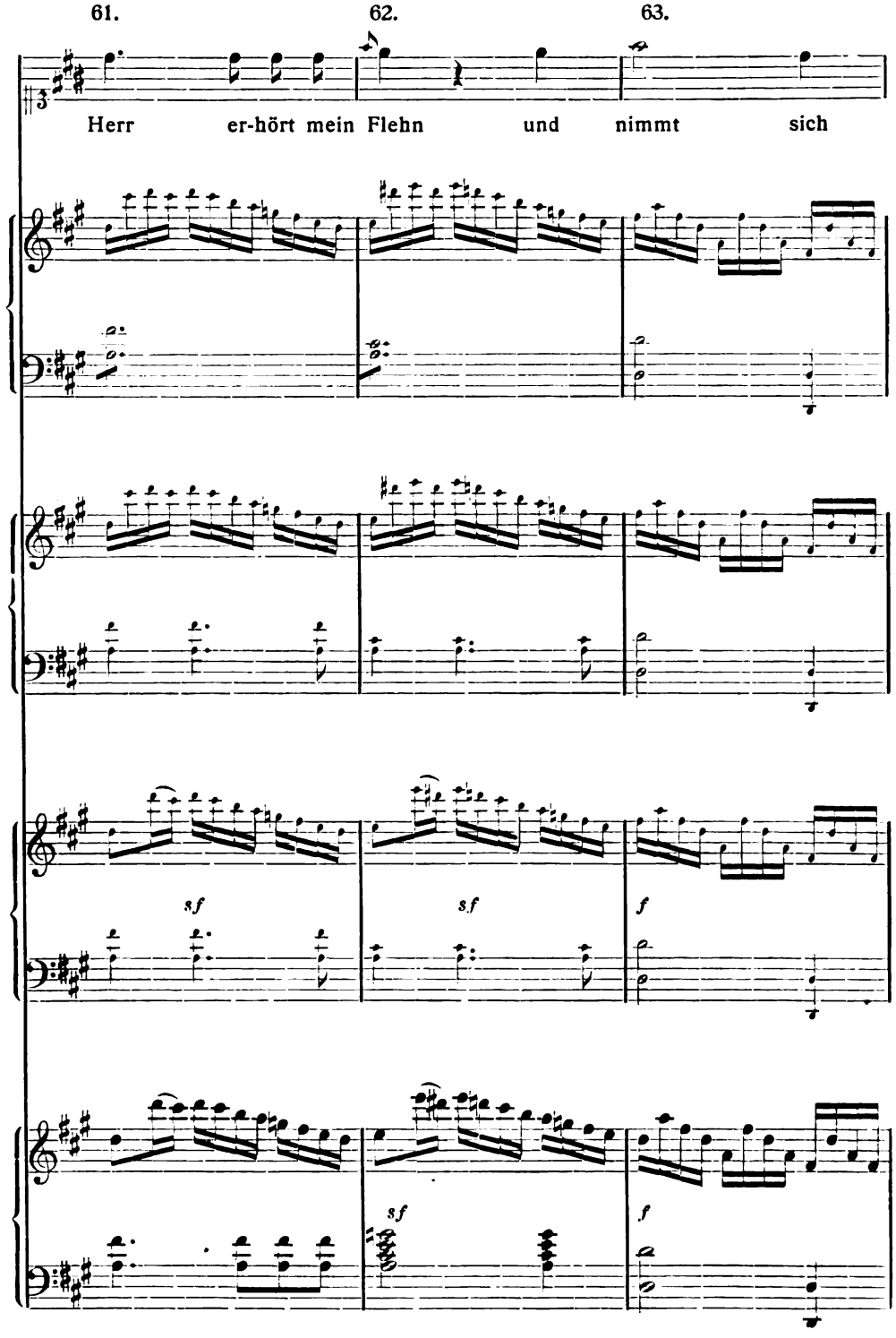
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auf einige Punkte sei hier noch aufmerksam gemacht. Es ist namentlich der Rhythmus, dem Beethoven Beachtung schenkt. Schon in der zweiten Fassung muß der matte, in gleichmäßigen Vierteln tönende Baß markierten Schlägen weichen. Diese rhythmische Tendenz wird immer vorherrschender. Sie tritt in der Fassung 3 auch im Diskant zu Tage. Die Synkope  in den Takten 55 und 56 verschwindet, dafür nehmen die Takte den für das ganze Allegro charakteristischen Rhythmus  an. Von Takt 58 an belebt Beethoven die Sechszehntelfiguren der rechten Hand, indem er den jeweiligen Anfang eines Taktes durch ein ganzes Viertel betont, auch dieses zum Zwecke strafferer Rhythmisierung der Steigerung bis zum Höhepunkte. Noch bleibt allerdings der Baß im Takt 58 bis 62 in der zweiten Fassung bestehen. Aber auch er wird in der vierten dem oben gegebenen Rhythmus angepaßt, der damit in allen Stimmen mit erstaunlicher Konsequenz durchgeführt ist. Nur Takt 62 ruht auf dem Septakkord von A in halber und viertel Länge aus und bereitet so wirksam auf den Höhepunkt, den Eintritt des D-dur Akkordes, vor. Wie anders, glaubensfreudiger klingt nun der Schluß des Liedes! Eine gewaltige Steigerung ist erreicht; die Mittel, nämlich eine prägnantere rhythmische Gestaltung, sind im Vergleich zur Wirkung gering.

Leider läßt das Autograph keinen sicheren Schluß auf die Entstehungszeit der Gellert-Lieder zu. Immerhin möge der Versuch gewagt werden, die Zeit der Komposition soweit wie möglich zu begrenzen. Die eine Grenze bildet das Jahr 1803, in dessen zweiter Hälfte die Lieder bei Artaria zuerst erschienen. Schon diese Tatsache birgt einen chronologischen Anhaltspunkt in sich. Thayer schreibt über diese Zeit:

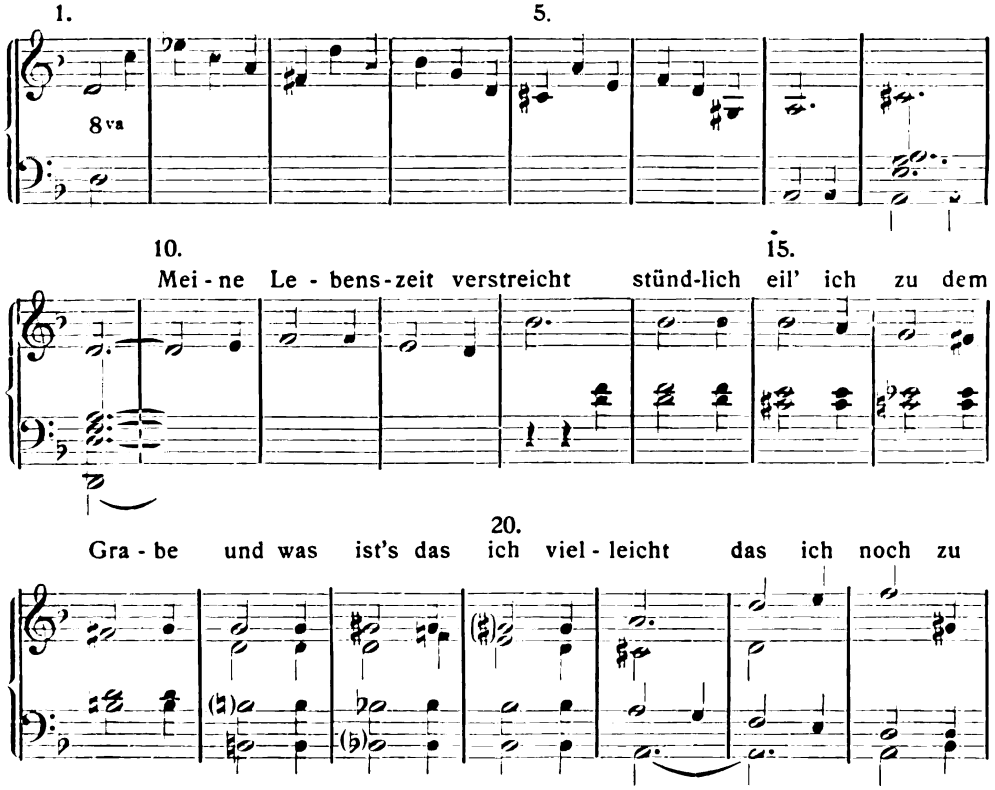
„Es ist eine überraschende Tatsache, daß bis ungefähr zum Schluß des Jahres 1802 alles, was unter seinem Namen erschien, dieses Namens wert war; daß aber dann in der Zeit der Zweiten, Dritten und Vierten Symphonie, der Sonaten op. 43, 53, 57 und der Leonore, zur Verwunderung der Kritiker jener Zeit, dieselbe Anzeige des ‚Kunst und Industriecomtoirs' in Wien die Sonaten op. 30 und die 7 Bagatellen op. 33 anzeigt, eine andere die große Symphonie op. 36 und die Variationen über ‚God save the King'; die vom 15. Mai 1805 die Waldsteinsonate und die Romanze op. 50, und die vom 26. Juni die Lieder op. 52, welche die Allg. Mus.-Ztg. beschreibt als ‚etwas durchaus Gemeines, Armes, Mattes, zum Teil Lächerliches' usw. — Ries löst uns das Rätsel (N. 124): ‚Als ich bei ihm war, vom Jahre 1800 bis 1805 im November und 1809, als ich nach Wien zurückkam, war kein Manuscript [von größeren Werken, versteht sich] vorrätig; denn Beethoven war immer bis an seinen Tod mit bestellten Arbeiten zurück. — Alle Kleinigkeiten und manche Sachen, die er nie herausgeben wollte, weil er sie nicht seines Namens würdig hielt, kamen durch seine Brüder heimlich in die Welt. So wurden Lieder, die er jahrelang vor seiner Abreise nach Wien noch in Bonn komponiert hatte, dann erst bekannt, als er schon auf einer hohen Stufe des Ruhmes stand'."[1])

[1]) Thayer, Beethovens Leben, I, 233.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wenn nun auch die Gellert-Lieder nicht auf eine Stufe mit anderen Gesangskompositionen, die in jener Zeit erschienen, etwa dem gehaltlosen Opus 52, gestellt werden können, wenn sie im Gegenteil eine gewisse Reife verraten, so tragen sie doch in manchen Zügen das Gepräge einer frühen Zeit im Vergleich zu den Werken, die Beethoven schuf, als diese Lieder erschienen. Die Tatsache, daß in den Skizzenbüchern bis auf zwei später zu besprechende Ausnahmen keine Entwürfe zu finden sind, ist auffallend und legt die Vermutung nahe, daß die Lieder schon in einer Zeit konzipiert wurden, aus der keine Skizzen erhalten sind.

Die beiden erwähnten Entwürfe beziehen sich auf das Lied „Vom Tode", das ohne Zweifel unter den sechs Liedern die erste Stellung einnimmt. In keinem der übrigen zeigt sich Beethoven so klar als fertiger Meister. Wenn die Einheit der Konstruktion und die Kraft und Inbrunst des Ausdruckes einen Schluß auf die innere Reife des Künstlers gestatten, so muß dieses Lied entschieden für das späteste erklärt werden. Und doch stammt es, in seinen Grundzügen, auch schon aus einer relativ frühen Zeit. In einem Skizzenbuch aus dem Jahre 1798[1]) steht folgender Entwurf:



[1]) Berl. Bibl. Sign.: Gr. 1; beschrieben von G. Nottebohm in dem Aufsatz: „Zwei Skizzenbücher aus den Jahren 1798 und 1799." Zweite Beethoveniana, S. 476f.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Nottebohm meint, daß dieser Entwurf eine Beziehung auf das gedruckte Lied nicht zuläßt. Diese Ansicht ist irrig. Denn, wenn sich auch Melodie

[1]) Mit dem Worte „Vide" pflegt Beethoven eine zweite Fassung der folgenden Periode anzumerken. Bei der Silbe „-de" setzt diese ein.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Tonart geändert haben, so läßt sich doch eine rhythmische Verwandtschaft zwischen Skizze und Lied nicht verkennen. Takt 18 bis 21 des Entwurfs kehren sogar fast unverändert im Liede wieder (Takt 15 bis 18):



Schon 1798 also hatte Beethoven das schwere Pochen, das das ganze Lied beherrscht, als Ausdruck der angstvollen Beklemmung ins Auge gefaßt.

Die andere Skizze zu demselben Lied findet sich merkwürdiger Weise in dem berühmten Eroica-Skizzenbuch inmitten von unbekannten Entwürfen und solchen zu der unvollendeten Oper von Schikaneder.[1]) Solange es nicht gelingt, diesen Teil des Buches in eine frühere Zeit zu setzen, muß man daran festhalten, daß der darin enthaltene Entwurf zu dem Liede seiner Stellung nach in die zweite Hälfte des Jahres 1803 fällt. Ist aber dieser flüchtig hingeschriebene Gedanke, der kaum vier Zeilen füllt und hier genau in der Stellung wie im Original wiedergegeben ist, wirklich als ernsthafte Arbeit an dem Liede zu betrachten?



Beethoven sollte, noch so kurze Zeit vor der Publikation des Liedes, über dessen wesentliche Züge im Unklaren sich befunden, Versuche mit

[1]) Berl. Bibl. Sign.: Landsberg 6; beschrieben von G. Nottebohm in dem Aufsatz: „Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1803.“, S. 116.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einem dem Liede in jeder Beziehung wesensfremden Gedanken angestellt und schließlich doch noch auf den Entwurf von 1798 zurückgegriffen haben? Das ist kaum denkbar. Es ist viel eher möglich, daß er, vielleicht bei der Korrektur der schon gestochenen Lieder, die ja in diese Zeit fallen muß, einer Laune folgend, nachträglich eine neue Vertonung des Gellertschen Textes versuchte. Beethoven hat ja tatsächlich Lieder doppelt komponiert; Entwürfe zu Liedern, die er schon einmal in Musik gesetzt hatte, sind öfters zu finden. Diese Erklärung hat mehr Wahrscheinlichkeit für sich als die Annahme, daß Beethoven Ende 1803 noch nach der endgültigen Fassung des Todesliedes suchte.

Die Vermutung, daß die Mehrzahl der Gellert-Lieder Jugendwerke des Meisters sind, wird bestärkt durch die nahe Verwandtschaft des Bußliedes mit der ganz frühen „Elegie auf den Tod eines Pudels". Hans Volkmann hat zuerst auf die Ähnlichkeit beider Lieder hingewiesen.[1]) Die Elegie stammt noch aus der Bonner Zeit, ist um 1787 komponiert und meines Wissens nur in der Gesamtausgabe der Werke Beethovens neu gedruckt.[2]) Sie zerfällt, wie das Bußlied, in zwei Teile: einen langsamen, schwermütigen und einen schnelleren, den Aufschwung ausdrückenden; die Klage um den Verlust des geliebten Hundes und der Trost in der Erinnerung an die vergangenen schönen Stunden. Der erste Teil, ein Mesto im $^2/_4$ Takt (f-moll) klagt in einfacher, inniger Weise. Im Gegensatz zum Bußliede schließt er nicht auf der Dominante, sondern auf der Tonika. Nun folgt das Andante ma non troppo in F-dur. Die Melodie ist dem Allegro des Bußliedes innerlich verwandt, auch die harmonische Struktur ist eine ähnliche; es sei nur auf die erste, vorübergehende Ausweichung nach der Dominanttonart hingewiesen (Takt 5 bis 8):

(Elegie auf den Tod eines Pudels)

Andante ma non troppo

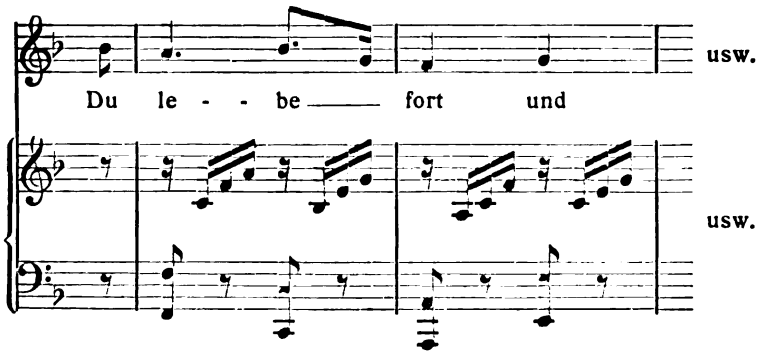


[1]) H. Volkmann, Neues über Beethoven (1905). S. 39.
[2]) Breitkopf & Härtel'sche Gesamtausgabe, Serie 25, No. 284.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Im Allegro des Bußliedes ist, jedesmal wenn die Hauptmelodie wiederkehrt, die Klavierbegleitung in schönster Weise variiert und bereichert. Dieses künstlerische Steigerungsmittel zeigt sich in primitivster Form schon in der Elegie. Die Begleitung belebt sich, wenn die Melodie zum zweiten Male erscheint:



„Hier wie da wird die Erhebung aus der gedrückten Stimmung mit ganz ähnlichen Mitteln, wenn auch in verschiedener Gestaltung des einzelnen, zum Ausdruck gebracht.“ (Volkmann.) In dieser frühen Komposition stecken die ersten Anfänge des Bußliedes.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zwei der Gellert-Lieder können also nachweislich in eine Zeit zurückgeführt werden, die lange vor der Veröffentlichung liegt. Dazu gehört das bedeutendste von ihnen, das Lied „Vom Tode". Wie die anderen vier unterzubringen sind, verbietet der Mangel jeglichen Materials zu sagen. Doch können wir sie nicht aus inneren Gründen, wegen Eigentümlichkeiten des Stils, als spätere Schöpfungen ansprechen.

Mit alledem soll nun keineswegs behauptet werden, daß die Lieder etwa schon in den ersten Wiener Jahren, sagen wir vor 1800, druckfertig dalagen. Die Überarbeitung des Bußliedes im Autograph beweist, daß Beethoven, noch während er die Lieder zu einem Opus vereinigte, Änderungen vornahm. Die Schriftzüge des Manuskriptes weisen aber eher auf die Zeit nach der Jahrhundertwende, als auf eine frühere hin. Eine Jahreszahl fehlt natürlicher Weise, denn die ersten Blätter sind ja abgeschnitten.

Es sei zum Schluß gestattet, auf eine der Chronologie dienende Beobachtung hinzuweisen, die allerdings auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen kann, da eine Übersicht über das gesamte Material, seiner Verstreutheit halber, fast unmöglich ist.

Beethoven benutzte während seines Lebens viele Arten von Notenpapier, die sich durch Güte, Format, Liniierung und Wasserzeichen unterscheiden. Bestimmte Papierarten treten in gewissen Jahren auf und werden mit der Zeit durch andere verdrängt. Eine systematische Vergleichung des Notenpapiers aller Beethovenschen Manuskripte würde ohne Zweifel viel zur chronologischen Aufklärung mancher Werke beitragen.

Die Skizzenbücher von 1798 und 1799 z. B. sind im Papier von dem vorliegenden Lieder-Autograph grundverschieden. Das letzte Blatt des zweiten Buches aber ist, wie schon Nottebohm bemerkt hat, eingeklebt; es enthält einige Skizzen zum letzten Satz der Serenade für Flöte, Violine und Viola (op. 25) und trägt, im Gegensatz zu dem ganzen Buche, die Wasserzeichen des Gellert-Autographs.[1]) Vom selben Papier ist ein Blatt mit Skizzen zu drei Sätzen der Klaviersonate in D-dur (op. 28)[2]); ferner ganze Lagen der Abschrift der Prometheus-Partitur auf der Wiener Hofbibliothek und das Autograph der Variationen über das Thema „Bei Männern, welche Liebe fühlen", das dem der Gellert-Lieder zum Verwechseln ähnlich sieht.[3]) Die Manuskripte der Sonaten op. 27 No. 2 und op. 28 (beide in Bonn) sind nur wenig von dem vorliegenden verschieden; sie haben statt eines Halbmondes deren drei, aber das charakteristische E. G. A. ist vorhanden.

[1]) Abwechselnd ein Halbmond ganz am Rand (immer nur die Hälfte sichtbar), ein sechszackiger Seestern, und die Buchstaben E. G. A.

[2]) Berl. Bibl. (Kalischer 48).

[3]) Beethovenhaus Bonn.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Alle diese Werke sind vor 1803 komponiert. Die Serenade op. 25 ist schon in Nägeli's Katalog für Juni 1802 enthalten; die Sonate op. 28 wurde spätestens 1801 geschrieben, der Prometheus 1800 und die Variationen sicher nicht nach 1801, denn sie erschienen am 1. Januar 1802. Auch die cis-moll Sonate wurde nicht nach 1801 fertig.

Andererseits haben alle Manuskripte aus den Jahren 1803, soweit sich feststellen ließ, anderes Papier als das Lieder-Autograph. Da, wie wir aus dem Munde von Ries hörten, in jener Zeit, mit oder ohne Willen des Meisters, viele ältere Werke hervorgesucht wurden, so ist diese äußerliche Verwandtschaft des Autographs mit Werken aus den Jahren 1800 und 1801 doch bemerkenswert.

Fassen wir alles noch einmal zusammen, so ergibt sich folgendes Resultat: Eines der Gellert-Lieder reicht in seinen Anfängen in die Bonner Zeit zurück, von einem zweiten sind Entwürfe aus dem Jahre 1798 vorhanden. Die übrigen vier können zeitlich nicht bestimmt werden, doch spricht ihr Stil nicht zwingend für eine spätere Periode. Während der Niederschrift des Gesamtmanuskriptes, die wahrscheinlich 1800 oder 1801 stattfand, änderte Beethoven noch vieles, namentlich in der Klavierbegleitung, die überhaupt, besonders im Bußlied, den Charakter der größeren Reife trägt. 1803 endlich wurden die Lieder gestochen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE WIEDERGEFUNDENEN BILDNISSE DES STERBENDEN BEETHOVEN

von Otto Erich Deutsch-Wien

Im Besitze des Wiener Sammlers Dr. August Heymann befinden sich seit mehreren Jahren einige reichhaltige Skizzenbücher von Josef Teltscher, dem begabten Maler und Freunde Schuberts. Als mir diese Bücher im Jänner des heurigen Jahres gezeigt wurden, agnoszierte ich darin sofort drei Blätter als die Zeichnungen vom Sterbebette Beethovens, die achtzig Jahre lang verschollen gewesen waren. Damit bestätigte sich allerdings nur eine früher geäußerte Vermutung des Herrn Hauptmann Baron Hans Koblitz in Salzburg, eines Verwandten des Malers. Später hat sich Dr. Theodor v. Frimmel, der bekanntlich mit der äußeren Erscheinung Beethovens wohlvertraut ist, in seinen „Blättern für Gemäldekunde" (V. 3, Mai 1909) meiner Meinung angeschlossen und die drei Bleistiftskizzen (nicht ganz vollständig) reproduziert. Wenn sie nun in dieser Zeitschrift erscheinen, so geschieht das nicht nur, um sie einem größeren Publikum von Musikfreunden vorzuführen, sondern auch weil ich einiges Neues zu der Entstehung der Skizzen und von ihrem Autor zu sagen habe.

Über die letzten Tage und Stunden Beethovens hatten uns Anselm und Josef Hüttenbrenner und der Militärbeamte Johann Baptist Jenger mehrere Nachrichten hinterlassen.[1]) Aus all den kleinen Widersprüchen, die darin auffielen, ergab sich zunächst mit großer Wahrscheinlichkeit, daß Schubert, Anselm Hüttenbrenner und Teltscher „ungefähr acht Tage vor Beethovens Tode Letzterem einen Krankenbesuch abstatteten." Und wie Josef Hüttenbrenner, der Bruder des Komponisten, dem Schubert-Biographen Kreißle erzählte, hatte Teltscher schon an diesem Tage die Absicht, „die Züge des Meisters unbeobachtet in sein Skizzenbuch aufzunehmen". Ich vermute, daß damals keine Zeichnung zustande kam, daß vielmehr alle drei Blätter — die beiden im Skizzenbuch benachbarten und das dritte, weiter hinten liegende — an Beethovens Todestag, in ziemlicher Aufregung entworfen worden sind.

Die folgenden Daten sind dagegen sichergestellt. Am 23. März 1827 ging Anselm Hüttenbrenner wieder ins Schwarzspanierhaus, diesmal mit Jenger. Aber die beiden versuchten umsonst, bei Beethoven vorzukommen, denn an diesem Tage schrieb der Meister das letzte beschränkende Testamentskodizill für seinen Neffen Karl nieder. Samstag, den 24., wurde Beethoven mit den Sterbesakramenten versehen und am Abend dieses Tages lag er schon in Agonie.

Am 26. um drei Uhr nachmittags kam Anselm Hüttenbrenner wieder und traf im Sterbezimmer den Hofrat Stephan v. Breuning mit seinem Sohne Gerhard, Teltscher, Schindler und Frau van Beethoven, die Schwägerin des Meisters, an. Schindler und Hofrat Breuning gingen, das Grab zu besorgen. Bald verließen auch Teltscher und der kleine Gerhard das Sterbelager. In den letzten zwei Stunden

[1]) Vgl. Heinrich Kreißle: Schubert-Biographie von 1865, Seite 265; Faust Pachler: „Beethoven und Marie Pachler-Koschak", Seite 26; Otto Erich Deutsch: „Anselm Hüttenbrenners Erinnerungen an Schubert", Grillparzer-Jahrbuch, XVI. 137; derselbe: „Aus Beethovens letzten Tagen", Österreichische Rundschau, X. 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

waren demnach nur Beethovens Schwägerin und Anselm Hüttenbrenner anwesend, in dessen Armen der Meister fünf Minuten vor ¾6 Uhr Abends verschied. Anselm drückte ihm die halbgeöffneten Augen zu, küßte sie und auch Stirne, Mund und Hände. Frau van Beethoven schnitt für Anselm die erste Locke vom Haupte des Toten ab (die ich vor einiger Zeit im kulturhistorischen Museum zu Graz fand). Dann überbrachte er die Trauerkunde dem Verleger Haslinger in der inneren Stadt und fuhr noch am selben Abend nach Steiermark zurück.

Diese Nachrichten sind einem Briefe Anselm Hüttenbrenners entnommen, den er am 20. August 1860, vom Hallerschlössel in Graz, an den Beethoven-Biographen Alexander W. Thayer geschrieben hat.[1]) Mir erscheint dieser ganz vergessene Brief wichtiger als die mündlichen Angaben desselben Gewährsmannes, auf die man sich immer beruft.[2])

Ausdrücklich heißt es in dem Briefe: „In den letzten Augenblicken Beethovens war außer der Frau von Beethoven und mir — niemand im Sterbezimmer anwesend." Das läßt uns zweifeln an der Zuverläßlichkeit des anderen Berichtes über den Tod des Meisters. Jenger nämlich schreibt am 27. März, 10 Uhr vormittags, an Frau Marie Leopoldine Pachler, die wohlgesinnte Freundin Beethovens in Graz[3]):

„Gestern Abends ½6 Uhr ist Beethoven verschieden, was Sie vielleicht durch Freund Anselm Hüttenbrenner — welcher mit Teltscher in der Todesstunde gerade am Bette stand — schon werden erfahren haben, da Anselm gestern Abend 10 Uhr mit Eilwagen nach Grätz zurückgekehrt ist. Teltscher zeichnete den Verblichenen unmittelbar nach dem Hinscheiden, und Anselm drückte ihm noch ein Auge zu."

Obwohl man Hüttenbrenners Nachrichten sonst mit Vorsicht aufnehmen muß, scheint er mir hier als Zeuge verläßlicher als der nur referierende Jenger. Auch in dem mündlichen Berichte an Thayer, der in der deutschen Ausgabe seiner Beethoven-Biographie (V. 488ff.) mitgeteilt ist, erzählt Anselm Hüttenbrenner, daß „der Maler Teltscher das Antlitz des sterbenden Beethoven zu zeichnen begann." Da Hofrat v. Breuning aber Anstoß daran nahm, habe Teltscher seine Papiere eingesteckt und sei weggegangen.

Jenger irrt also sicher in den beiden Angaben, daß der Maler zugleich mit Anselm Hüttenbrenner in der Todesstunde anwesend war und daß er den Meister erst nach dem Verscheiden gezeichnet habe. Dagegen spricht schon der Umstand, daß Beethoven noch mit halb offenen Augen dargestellt ist und Hüttenbrenner sie erst, als er mit Frau van Beethoven allein war, zugedrückt hat; also bevor Teltscher überhaupt wiedergekehrt sein konnte. Aber ich zweifle auch daran, daß Teltscher nach Hüttenbrenner noch einmal ins Haus gelangt sei.

Wir dürfen uns in diesem Falle über Jengers Unsicherheit nicht wundern. Er kam erst am 27. früh in das Totenhaus und hatte offenbar nur am Abend des 26. ein paar hastige Worte von Anselm Hüttenbrenner aufgeschnappt, die er — in der Voraussicht einer raschen Korrektur — an die bangende Freundin nach Graz weitergab.

Bei genauerer Betrachtung der Zeichnungen, besonders des Bildes mit dem ganzen Körper, das ich für das erste und beste halte, finden wir uns in den oben

[1]) Grazer Tagespost, 23. Oktober 1868.

[2]) In einem Feuilleton von Gustav Deschamps („Beethoven als Erzieher in Frankreich", Neue Freie Presse, 13. August 1909) finde ich gänzlich unverbürgte Worte, die Anselm Hüttenbrenner am Totenbette Beethovens gesprochen haben soll, mit Selbstverständlichkeit zitiert: „Ich hätte nie geglaubt, daß er sterblich wäre."

[3]) Vgl. auch meine Broschüre „Beethovens Beziehungen zu Graz", Graz 1907.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

angestellten philologischen Berechnungen bestärkt. Es ist der sterbende Beethoven dargestellt, der von drei bis fünf Uhr Nachmittags röchelnd und dann bewußtlos im Todeskampf lag, wie uns Anselm Hüttenbrenners Brief berichtet. Also erst lange, nachdem der Maler den Kranken verlassen hatte, kam jene durch Donner und Blitz gesteigerte Erregung in dieses schlichte Zimmer, hielt Anselm Hüttenbrenner, erschauernd in der Wucht des Augenblicks, die rechte Hand unter dem Haupte des Meisters, die linke auf seiner Brust, die die letzten schweren Atemzüge tat.

Aber schon zur Stunde des Malers sieht man einen gänzlich erschöpften Leib auf diesem Lager liegen, und nur die titanisch unter dem Kinn geballte Rechte verrät den Kampf um Luft und Leben. Teltscher hat sein ausgezeichnetes Können als Porträtmaler auch hier, in dieser flüchtigen Skizze erwiesen, die uns in einem Hauch die ganze Größe des Geschehens vermittelt. Der Kopf des Meisters scheint mir da viel besser getroffen als auf der deutlicher ausgeführten und eigentlich schon übers Ziel verdeutlichten Studie des Oberkörpers, die ich als Nummer zwei anspreche. Wie erschütternd wirkt auch auf den, der nicht aus Skizzen zu lesen gewohnt ist, die Tragik dieser in sich versinkenden Majestät. Der röchelnde Kopf mit den eingefallenen Wangen, den schmerzvoll verzogenen Augen und der vergeblich helfenden Hand ist ganz kraftlos in die Kissen gesunken, und die sorgfältig gespannte Decke verhüllt nur mehr einen verschwindenden Leib. Der linke Arm hängt schlaff herunter, aber auch in dieser Hand ballt sich noch ein äußerstes Restchen wehrhaften Lebens.

Die Örtlichkeit der ersten Zeichnung und die der dritten sind einander ergänzend gezeichnet. Dort sieht man einen Barometer oder eine Uhr an der Wand hängen, daneben eine Glockenschnur, und darüber schwebend, vor der bogenförmig gegliederten Wand ein unbestimmbares Etwas. Auf dem dritten Blatte ist dasselbe Bett skizziert, mit flüchtigen Linien auch das Bettzeug und der Kopf angedeutet. Aber diese Situationsstudie, die der Maler offenbar für ein später zu entwerfendes Bild anfertigte, zeigt noch — von einem entfernteren Standpunkte aus — links im Hintergrunde einen Schrank und rechts im Vordergrunde ein Nachtkästchen mit einer Flasche und einer Schachtel darauf, davor ein Stück Klavier. Es ist, deutlich an der Fußform erkennbar, der englische Flügel Beethovens.

Die Königliche Musikbibliothek in Berlin verwahrt eine Zeichnung, die auch diesen Flügel darstellt. Frimmel hat sie mit gutem Rechte dem Maler Joseph Danhauser zugeschrieben. Demselben Danhauser, der nach Beethovens Tod, nach der das Antlitz verstümmelnden Obduktion den Meister auf dem Sterbelager gezeichnet hat. Die Verhältnisse waren allerdings für Teltscher günstiger. Aber auch ohnedem wissen die wenigen Kenner seines bislang noch verborgenen Lebenswerkes, daß er den besten Porträtisten des Wiener Vormärz gleichzustellen ist, und den vielgepriesenen Kriehuber, dem er ein Vorläufer in der Kunst des Kleinbildnisses und in der Gunst des Publikums war, noch oft überholt hat.

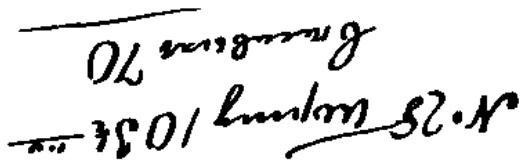
Von Josef Teltscher war in diesen Blättern schon einmal in einem Schubertaufsatz die Rede,[1]) und einige Bildnisse von ihm wurden schon in der „Musik“ reproduziert. Andere Porträts — Miniaturen, Aquarelle, Bleistiftzeichnungen und Lithographieen — fanden sich unterdessen zahlreich in Wien und Graz, darunter einige musikhistorisch interessante, viele künstlerisch hochstehende Stücke.[2])

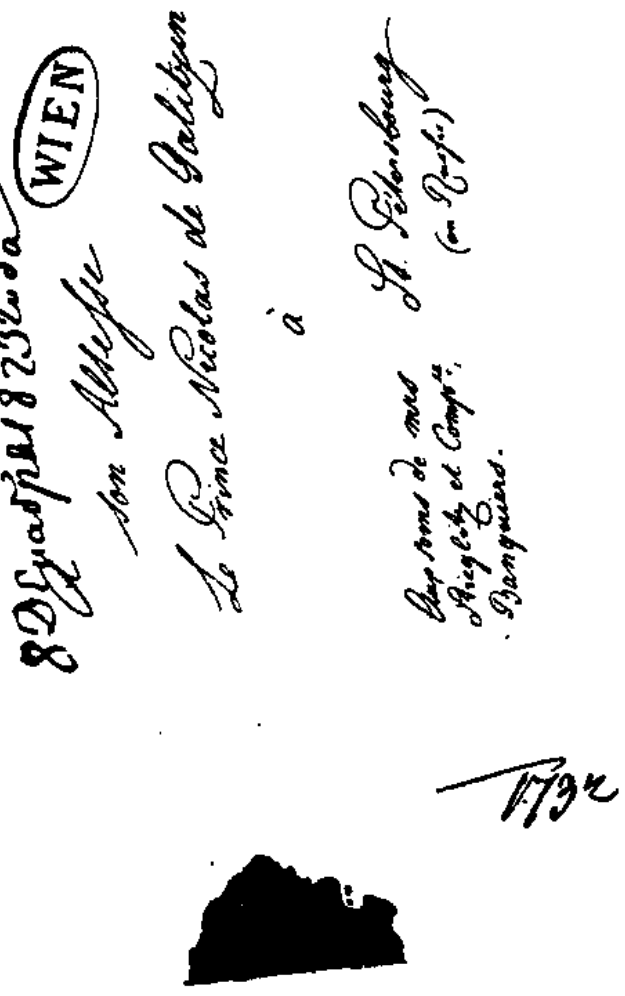
[1]) „Schuberts Aufenthalt in Graz 1827“ von Otto Erich Deutsch, VI. 7 und 8.

[2]) Vgl. „Eine historische Kunstausstellung in Graz“ von Otto Erich Deutsch, Österreichische Rundschau, XI. 4, und „Franz Schubert und sein Grazer Namensvetter“ von demselben, Grazer Tagespost, 16. November 1907.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



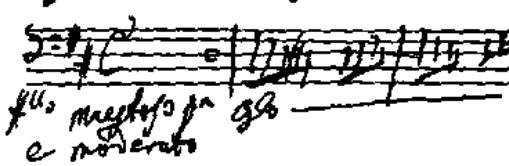




...ben an den
...gen, die uns als Proben einer hohen
... vollkommene Ergänzungen zur Ikonographie des Meisters wert-
voll sind.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pardonnez-moi, mon Prince honoré! Lorsque l'exemplaire de la Messe vous fut envoyé, je me trouvais encore à Baden, et il y a peu de temps que par les exemplaires qui furent remis à quelques autres de mes Souscripteurs, je m'aperçus, à mon grand Dépit, du Défaut de la première feuille du Gloria, que j'avais fait couper de l'original pour empêcher toute fraude au cas de la part du Copiste; c'est pourquoi je croyais que cette feuille ne manque aussi à votre Exemplaire que Vous avez reçu. Que je fais fâché de cet accident fatal, quoique arrivé sans ma faute! Cependant j'espère que cette feuille vous viendra encore à juste temps. En cas que cela ne fût pas, vous pourriez peut-être bien procurer pour quelque temps l'exemplaire tout à-fait complet, qui a été envoyé à S.M. l'Empereur de la Russie. Au commencement du Gloria (In Gloria Dei patris) le Tempo a été oublié, qui doit être marqué de la manière ci-jointe.



Je viens de recevoir votre lettre si aimable, du 29 May, mais c'est avec tristesse et battement de cœur que je la reçois. Au premier jour de poste qui viendra, j'aurai l'honneur d'y répondre.

Vienne le 13 Dec. 1823

Louis van Beethoven

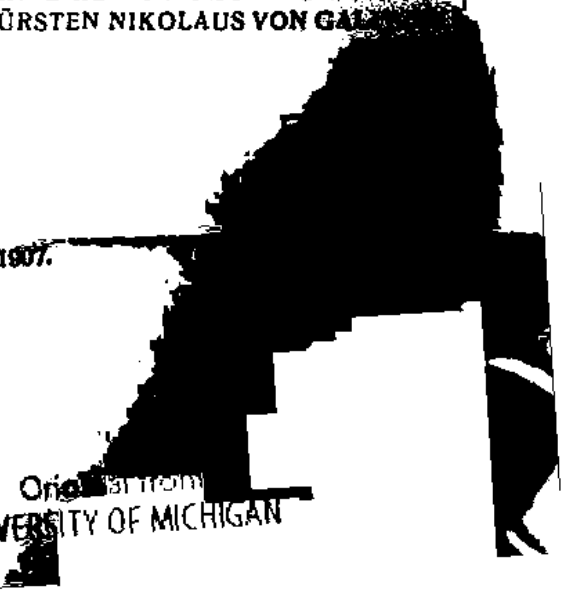
P. S.

Je ne me souviens pas, si je n'ai, de la raison susdite, aussi fait couper la dernière feuille du Gloria; pour prévenir à toute méprise, j'aurai l'honneur de vous l'envoyer encore en même temps avec la première. Mais si la fin du Gloria, que vous trouverez écrite au commencement de la page suivante, ne manque pas, je supplie Votre Altesse de m'en avertir.



IX. 1

EIN BRIEF BEETHOVENS AN DEN FÜRSTEN NIKOLAUS VON GA[illegible]



Österreichische Rundschau, Bd. 2, [illegible]
von demselben, Grazer Tagespost, 16. November 1907.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nach den Akten der Wiener Akademie der bildenden Künste war Teltscher 1802 in Prag geboren. Er soll um 1820 als Kommis zu Franz Teltscher, dem Bruder seines Vaters, gekommen sein, der am Wiener Stock-im-Eisenplatze die Nürnberger Warenhandlung „Zum Bergmann" besaß. 1823 trat Teltscher in die Wiener Akademie ein. Wir wissen nichts Näheres über seine Entwickelung. Doch schon ein paar Jahre darauf war er in Wien als Porträtmaler, besonders aber als Lithograph geschätzt.

Im Herbst des Jahres 1831 übersiedelte Teltscher nach Graz zur Familie Pachler, die er bereits früher besucht hatte. Er wohnte dort in demselben Hause, in demselben Zimmer, wo einst Schubert beherbergt war. Ohne seine geschäftlichen Angelegenheiten in Wien geordnet, ja ohne seine Freunde von seinem plötzlichen Entschlusse verständigt zu haben, blieb er bei dem dritten Besuche in Graz und nistete sich völlig bei jenen lieben Menschen ein, von denen in dem erwähnten Schubert-Aufsatze ausführlich die Rede war. Seine Aufträge häuften sich und er ward, wie in Wien seiner Lithographieen wegen, in Graz seiner Miniaturen halber bald ein gesuchter Mann.

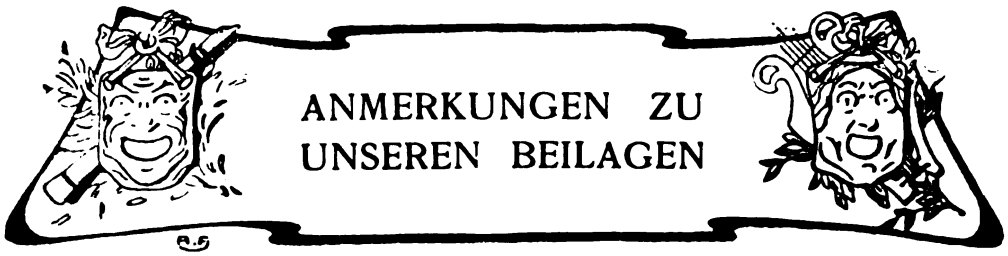
Unter den zahlreichen Briefen von Jenger, die im Familiennachlaß der Pachler erhalten blieben, fand sich auch dieser, am 12. August 1837 an Faust Pachler, den Sohn, gerichtete: „Betreffend den armen Freund Teltscher ist gestern ein ganz kurzer Brief ddo. 8t July aus Athen von Antonio (Anton Grafen Prokesch v. Osten) angekommen, welcher bestätigt, daß der arme Joseph am 7t July früh 9 Uhr im Hafen von Phalerus in Folge eines Schlagflusses untergegangen ist".

Teltscher war im Februar 1837 auf einer Reise nach Athen gekommen, wo er als Gast des Grafen Prokesch, damals Gesandten am griechischen Hofe, lebte. Am 7. Juli retteten die beiden den Gesandtschaftsattaché Freiherrn v. Kleinmayrn im Phaleronhafen vor dem Ertrinken. Und als Teltscher trotz der Anstrengung wieder ins Meer zurückschwamm, ertrank er selbst durch einen Schlagfluß. In einem längeren Bericht an den Kanzler Metternich (jetzt im Besitze des Herrn Dr. August Heymann) nannte Prokesch den verunglückten Maler einen „jungen Mann von liebenswürdigen Eigenschaften und schätzbarem Charakter". Alle Aufzeichnungen über ihn und auch sein Selbstporträt bezeugen dieses Urteil.

Eine rührende Geschichte knüpft sich noch an Teltschers Erbschaft. Sein in Wien lebender Bruder legitimierte sich bei Jenger mit einem Schreiben Josefs aus Triest (vom 2. Dezember 1836) als Universalerbe. Jenger bat deshalb, ohne den Inhalt des eigentlichen Testamentes zu ahnen, den Dr. Karl Pachler in Graz, die Erbschaftsangelegenheit womöglich ohne Gerichtskosten für den Bruder Teltschers zu erledigen, der gern alle Legate auszahlen wolle. Dr. Pachler war dazu bereit und fand nun am 16. November 1837 in dem bei seinem Grazer Kollegen Dr. Josef Schweighofer (einem Gönner des Malers) verwahrten Testamente für Jenger ein so hohes Legat angesetzt, daß der Bruder Teltschers fast leer ausgegangen wäre. Der ehrliche Doktor führte nun den Prozeß, der sich infolgedessen entspann, gegen seinen Freund und zugunsten seines Klienten durch, ohne daß deshalb die Freundschaft Jengers mit der Familie Pachler getrübt worden wäre. Am 7. und 9. Dezember 1837 wurde dann — laut dem „Steiermärkischen Intelligenzblatte" — Teltschers Nachlaß, bestehend aus zehn reichgefüllten Kisten und Schatullen mit Schmuck, Kleidern und Requisiten, in Graz zugunsten des Bruders versteigert.

Damit endigte ein allzu kurzes, aber desto reicheres Künstlerleben, dessen Bedeutung wir noch gar nicht recht würdigen können. Freuen wir uns einstweilen an den überraschend aufgetauchten Beethoven-Zeichnungen, die uns als Proben einer hohen Griffelkunst und als willkommene Ergänzungen zur Ikonographie des Meisters wertvoll sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

In Carl Wolleks Relief vom Haupte Beethovens sehen wir eine bemerkenswerte Schöpfung, die, älter als Aronsons Büste (siehe „Die Musik" Jahrg. V, Heft 18), sich neben dieser als würdiges Gegenstück behaupten darf. Klugerweise vermied der Künstler, die verklärte Größe, die aus Klingers Beethovenkopf spricht, zu wiederholen. Wenn auch durch das seitlich nach unten gerichtete Auge ein neuartiges Aussehen gewonnen ist, so geht die Auffassung doch auf Kleins Maske zurück. Prachtvoll ist das Haar um den Kopf gelegt, ein imposanter Rahmen um das mächtige Haupt.

Von Carl Seffner sind uns zwei Beethovenbüsten bekannt; die hier wiedergegebene ist die weichere und feinere; sie zeigt den Meister ruhigen Sinnes, abgeklärten Auges und milder Haltung — in deutlichem Gegensatz zu seiner früheren Büste, die Beethoven kühner, heroischer und jünger auffaßt. Das Meisterwerk ist im Leipziger Gewandhaus aufgestellt.

Carl Zander hat sich oft an Beethoven versucht, meist in Federzeichnungen, die durch die Linie zu wirken hatten. Der junge Künstler vollendete 1906 ein Gemälde, für dessen Proportionen auch ihm die Kleinsche Maske maßgebend war. Zwar betont er etwas zu stark den Trotz, auch drängen sich manche bittere Linien auf, dennoch ist das Bild nicht ohne individuellen Reiz und darf sich trotz seiner düsteren Züge wohl sehen lassen.

Es folgt das Beethoven-Denkmal in Graz, eine Schöpfung von Johannes Benk. Das Standbild hat seinen Platz im Treppenhaus der von Professor L. Theyer in Graz erbauten neuen Musiksäle gefunden, die von der Steiermärkischen Sparkasse an Stelle der alten Stefaniensäle errichtet worden sind. Der Bildhauer, von dem u. a. auch das Deutschmeister-Monument in Wien herrührt, hat Beethoven schlicht und ernst, ohne theatralische Pose wiedergegeben, in sitzender Stellung, den Blick sinnend in die Ferne gerichtet.

Das nächste Blatt bietet eine Ansicht des stimmungsvollen Raumes, der das Grazer Beethoven-Denkmal beherbergt: des Treppenhauses in den neuen Stefaniensälen.

Beethovens urwüchsiges Schreiben an den unbekannten Adressaten, das Dr. Kalischer auf S. 42f. zum erstenmal veröffentlicht, geben wir in Faksimile wieder.

Das Beethovenhaus in Heiligenstadt erscheint hier nicht in der Nachbildung einer landläufigen Photographie, sondern eines Gemäldes von Karl Moll, einem der Führer der Wiener Sezession. Es war kürzlich auch in Dresden (bei Ernst Arnold) ausgestellt und hat durch seine impressionistisch-stimmungsvolle Art viel Freude erweckt. — Das Schwarzspanierhaus in Wien, das Sterbehaus des Meisters, bewohnte Beethoven vom Oktober 1825 an. In dem von spanischen Benediktinermönchen einst erbauten Hause fand Beethoven, der allein in den letzten vier Jahren nicht weniger als achtmal die Wohnung gewechselt hatte, endlich ein ihm zusagendes Heim. (Eine, von der diesmaligen verschiedene Wiedergabe des Gebäudes befindet sich im 6. Heft des 3. Jahrganges.)

Über die ergreifenden Teltscherschen Darstellungen des sterbenden Beethoven (drei Blatt) unterrichtet des näheren der Artikel von Otto Erich Deutsch S. 64ff. des vorliegenden Heftes.

Zum Aufsatz von Georges Humbert (S. 16ff.) gehört das Faksimile des neuaufgefundenen Briefes Beethovens an den Fürsten Nikolaus von Galitzin.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN DES ACHTEN JAHRGANGS (1908—1909)

Notenbeilagen:

Frédéric Chopin, Zwei unveröffentlichte Polonäsen (As-dur und Ges-dur) für Pianoforte zu zwei Händen. (Erste Veröffentlichung.)

Joseph Haydn, Kleines Trio für zwei Flöten und Violoncell (1794). Nach dem Autograph im Besitze der Königl. Bibliothek zu Berlin veröffentlicht vom Bibliotheksdirektor Prof. Kopfermann. (Erste Veröffentlichung.)

Engelbert Humperdinck, „Komm herbei, Tod" (aus den Narrenliedern aus Shakespeare's „Was ihr wollt") für eine Singstimme und Klavier.

— „Klage". Lied der Zwerge aus dem Märchenspiel „Schneewittchen" von Adelheid Wette. (Erste Veröffentlichung.)

Felix Mendelssohn Bartholdy, Musikantenprügelei. Ein musikalischer Scherz für zwei zweistimmige Männerchöre. Zum Jubiläum des Meisters 1909 zum erstenmal nach dem Autograph herausgegeben von Prof. Dr. Albert Kopfermann, Direktor bei der Königl. Bibliothek zu Berlin. (Erste Veröffentlichung.)

Otto Schmid, Historische Schweizer Märsche und Signale, herausgegeben und für Klavier bearbeitet. I. Marsch der Schweizer Garde. II. Zapfenstreich.

Georg Schumann, „Drunten auf der Gassen" (aus: Mädchenlieder, sieben Gedichte von Paul Heyse), op. 35 No. 6, für eine Singstimme und Klavier.

Christian Sinding, „Pfingstblume", für eine Singstimme und Klavier. op. 90 No. 3.

Edgar Tinel, Brautgesang aus der dramatischen Legende „Katharina" (Schlußszene des ersten Bildes), Text von Leo van Heemstede, op. 44.

Ermanno Wolf-Ferrari, Romanze für Klavier. op. 14 No. 3.

Siegfried Wagner, Einleitung zum dritten Akt aus: „Der Kobold" für Pianoforte zu zwei Händen.

Autographen in Faksimile:

Hans von Bülow, Ein Albumblatt.

Frédéric Chopin, Albumblatt.

— Faksimile eines Briefes an seine Eltern.

— Autograph des Liedes „Wunsch".

— Chopin's letzte Worte.

Joseph Haydn, Ein Brief Joseph Haydns an Breitkopf & Härtel in Leipzig.

— Autograph der österreichischen Volkshymne.

— Autograph der ersten Partiturseite der „Bären"-Symphonie.

Engelbert Humperdinck, Autograph des Knusperwalzers aus „Hänsel und Gretel".

Felix Mendelssohn Bartholdy, Autograph des Minneliedes op. 34 No. 1 für das Album seiner Braut.

— Autograph eines ungedruckten Kanons.

Max Schillings, Erste Seite der Originalpartitur der Musik zu Goethes „Faust".

Georg Schumann, Eine Partiturseite aus dem Schlußchor des Oratoriums „Ruth", op. 50.

Christian Sinding, Erste Partiturseite der symphonischen Dichtung „Rondo infinito", op. 42.

Edgar Tinel, Autograph der ersten Takte des Brautgesangs aus der dramatischen Legende „Katharina" (Schlußszene des ersten Bildes).

Richard Wagner, Begleitbrief Richard Wagners an Robert Schumann zu seiner Kritik über das „Liebesverbot".

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Richard Wagner, Das Titelblatt der Originalpartitur des „Liebesverbot".
— Die erste Partiturseite der Ouvertüre des „Liebesverbot".
Siegfried Wagner, Zwei Seiten aus der Originalpartitur des „Banadietrich".
Ermanno Wolf-Ferrari, Eine Partiturseite aus den „Neugierigen Frauen".

Kunst:

Otto Böhler, Richard Wagner (Silhouette).
G. Dance, Joseph Haydn.
G. Eilers, August Fricke (Stich).
Gutenbrunn, Joseph Haydn.
Wilhelm Hensel, Felix Mendelssohn Bartholdy im Alter von 13 Jahren (Bleistiftzeichnung).
John Hoppner, Joseph Haydn.
Max Klinger, Brahms-Denkmal.
L. Knaus, Felix Mendelssohn Bartholdy (Medaillon).
Anton von Kolberg, Frédéric Chopin.
Josef Kriehuber, Marie Luise Dustmann (Lithographie).
Franz von Lenbach, Arthur Schopenhauer.
Arsène Matton, Büste von Edgar Tinel.
Gabriel Max, Phantasie über eine Szene des Oratoriums „Christus" von Felix Mendelssohn Bartholdy.
— Phantasie über ein Mendelssohnsches „Lied ohne Worte" (Heft III No. 5).
Mirozewski, Jugendbildnis Frédéric Chopin's.
Peter Paul Rubens, Maria mit dem Kinde, von Engeln umgeben.
— Jesus mit der Mutter, von Engeln umgeben.
Jan Steen, Ein Sommerfest.
Werner Stein, Standbild Felix Mendelssohn Bartholdys vor dem Neuen Gewandhaus in Leipzig.
W. Unger, Gottfried Semper (Radierung).
Benjamin Vautier, Ganz bei der Sache.
Philipp Veit, Cäcilie Mendelssohn Bartholdy geb. Jeanrenaud (Bleistiftzeichnung).
Horace Vernet, Felix Mendelssohn Bartholdy.
A. Weger, Aloys Ander (Stich).

Porträts:

Harold Bauer.
Albert Becker.
Peter Benoit.
Georges Bizet.
Emil Bohn.
Hans von Bülow mit Namenszug.
Willy Burmester.
Teresa Carreño.
Frédéric Chopin nach dem Gemälde von F. Rumpf.
Claude Debussy nach dem Gemälde von Jacques Blanche.
Emmy Destinn.
Albert Dietrich.
Édouard Fétis.
Friedrich Gernsheim.
Eugen Gura vor einer Herme Carl Loewes.
Carl Halir.
Joseph Haydn nach einem englischen Miniaturporträt.
— aus jüngeren Jahren.
— nach dem Leben gezeichnet von V. G. Kininger (1799), gestochen von C. Pfeiffer.
— gezeichnet und gestochen von W. Arndt (1812).
Friedrich Hebbel.
Adolph Friedrich Hesse.
Engelbert Humperdinck als Schüler des Kölner Konservatoriums.
— im Alter von 25 Jahren.
— nach Aufnahmen aus verschiedenen Jahren (vier Porträts).
Friedrich Wilhelm Jähns.
Johann Kaspar Kerll.
Johann Friedrich Kittl.
Clotilde Kleeberg-Samuel.
Fritz Kreisler.
Lilli Lehmann zwei Porträts.
Detlev von Liliencron.
Franz Liszt mit Namenszug.
Felix Mendelssohn Bartholdy nach einer Bleistiftzeichnung von Ed. Bendemann.
— nach dem Stahlstich von Carl Mayer.
Alexander und Lilli Petschnikoff.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fritz Planck.
Karl Proske.
Carl Reinecke.
Ernest Reyer.
Hugo Riemann.
Nikolai Rubinstein.
Pablo de Sarasate.
Emile Sauret.
Pauline von Schätzell.
Nannette Schechner nach einer Lithographie von Brand.
Carl Scheidemantel.
Max Schillings.
Arthur Schopenhauer nach der einzigen photographischen Aufnahme.
August Schulz.
Georg Schumann nach einer Aufnahme vom Jahre 1882.
— nach einer Aufnahme vom Jahre 1886.
— nach einer Aufnahme vom Jahre 1890.
— nach einer Aufnahme vom Jahre 1908.
Ernst Hermann Seyffardt.
Christian Sinding.
— in jüngeren Jahren.
Louis Spohr nach der letzten Aufnahme vom Jahre 1858.
Louis Spohr nach einer Photographie vom Jahre 1853.
— Silhouette.
— nach einer Aufnahme unbekannten Datums.
Julius Stockhausen.
Richard Strauß nach einer Aufnahme vom Jahre 1897.
Edgar Tinel im Alter von zwölf Jahren, mit seinem Vater.
— im Jahre 1903.
— im Jahre 1905.
Celia Trebelli nach einer Lithographie von F. Chevalier.
Peter Tschaikowsky.
Pauline Viardot-Garcia nach einem Stahlstich von Richter.
Robert Volkmann nach einem Aquarell von Ad. Ruprecht (1850).
Siegfried Wagner Jugendbildnis. Aufnahme am 22. Mai 1878.
— zwei Aufnahmen aus jüngster Zeit.
Amalie Weiß-Joachim.
Nikolai von Wilm mit Namenszug.
Hermann Winkelmann.
Alexander Winterberger.
Ermanno Wolf-Ferrari im Jahre 1889.
— im Jahre 1895.
— im Jahre 1906.
Hans Paul Frhr. von Wolzogen.

Gruppenbilder:

Zu den Bayreuther Festspielen:
Felix von Kraus als Gurnemanz; Fritz Vogelstrom als Parsifal.
Ernst Kraus als Siegfried; Marie Wittich als Sieglinde.
Anna von Mildenburg als Ortrud; Ellen Gulbranson als Brünnhilde.
Chopin's Eltern nach einer Bleistiftzeichnung.
Chopin auf dem Totenbett, Bleistiftskizze von Kwiatkowski; Chopin's Totenmaske.
Louis Spohr; Dorette Spohr.
Der Erbauer und die artistischen Leiter des Münchener Künstler-Theaters:
Max Littmann; Benno Becker; Fritz Erler.
Zum 45. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Stuttgart:
Erich Band; Joseph Haas; Robert Wiemann.
Hans Pfitzner; Rudolf Siegel; Knud Harder.
Fritz Volbach; Waldemar von Baußnern; Felix Gotthelf.
Walter Braunfels; Pierre Maurice; Adolf Vogl.

Karikaturen:

Eine Karikatur von Chopin's Hand.
Conrad Ansorge, Ferruccio Busoni, Teresa Carreno, Frédéric Lamond, Lilli Lehmann, Arthur Nikisch, Emil Sauer, Ludwig Wüllner, Eugène Ysaye. Karikaturen von Hans Lindloff.

Verschiedenes:

Der Augustin-Brunnen in Wien.
Das griechische Theater in Berkeley (Kalifornien). Zwei Aufnahmen.
Frédéric Chopin:
Geburtshaus in Zelazowa Wola.
Miniaturmedaillon Chopin's, ausgeführt von Bovy.
Chopin's Hand.
Porträtmedaillon Chopin's; Porträtmedaillon von Chopin nebst seinen zwei Lieblingsuhren.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Chopindenkmal in der Heiligkreuzkirche in Warschau.
Chopin auf dem Sterbebett. Nach einem Gemälde.

Das neue Stadttheater in Kottbus, erbaut von Bernhard Sehring.

Dekoration Richard Teschners zur Prager Erstaufführung von „Pelleas und Melisande" von Claude Debussy:
Zweites Bild: Saal.
Viertes Bild: Park.
Neuntes Bild: Terrasse vor dem Schloß.

Joseph Haydn:
Geburtshaus in Rohrau.
Gartenansicht des Schlosses Esterház.
Haydns musikalische Visitkarte.
Titelblatt der Originalausgabe des Textbuches zu „Philemon und Baucis" mit eigenhändiger Unterschrift des Meisters.
Haydns Wohnhaus in Wien.
Konzertzettel der ersten Aufführung der „Schöpfung".
Haydns Grabdenkmal in der Bergkirche in Eisenstadt; Haydns Grabstein in Wien.
Ein Zimmer aus dem Haydnmuseum in Wien. Zwei Aufnahmen.
Die Haydn-Votivtafel für Mariazell.

Adolf Jensen:
Gedenktafel in Graz.

Die Fassade des alten Magdeburger Stadttheaters.

Felix Mendelssohn Bartholdy:
Gipsabguß der Hand Mendelssohns.
Eine Handzeichnung von Mendelssohn (Düsseldorf 1833).
Eine Handzeichnung von Mendelssohn (Düsseldorf 1834).
Porträt; Medaille geprägt aus Anlaß des 15. Niederrheinischen Musikfestes unter Leitung Mendelssohns im Jahre 1833.
Zwei Blatt aus dem von Mendelssohn während seiner schottischen Reise geführten Zeichen- und Tagebuch.

Das Münchener Künstlertheater:
Fassade.
Grundriß.
Blick auf die Bühne.
Foyer.
Kassenflur.
Umgang.
Orchesteranlage.
Zuschauerraum.

Louis Spohr:
Spohrs Wohnhaus in Kassel.
Spohrs Arbeitszimmer.
Der Musiksaal im Hause Louis Spohrs.

Richard Wagner:
Das „Jugendklavier" Richard Wagners.
Die drei Ankündigungen der Erstaufführung und Wiederholung des „Liebesverbot" in der Magdeburgischen Zeitung.
Zur Geschichte von Richard Wagners „Liebesverbot": Die Schlackenburg bei Teplitz; Das Hotel König von Preußen in Teplitz; Ansicht von Teplitz.
Festgedicht zur Feier der Hochzeit Richard und Minna Wagners, auf rote Damastseide gedruckt.
Das erste Magdeburger Wohnhaus Richard Wagners: Margaretengasse No. 2. Mit Gedenktafel.

Siegfried Wagner:
Dekoration zur vierten Szene des ersten Aktes des „Bärenhäuter".
Siegfried Wagner als Dirigent des Bayreuther Festspielhausorchesters.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



BEETHOVEN
Relief von Carl Wollek
nach einer Heliogravüre aus dem Verlag von J. Löwy, Wien

IX. 1

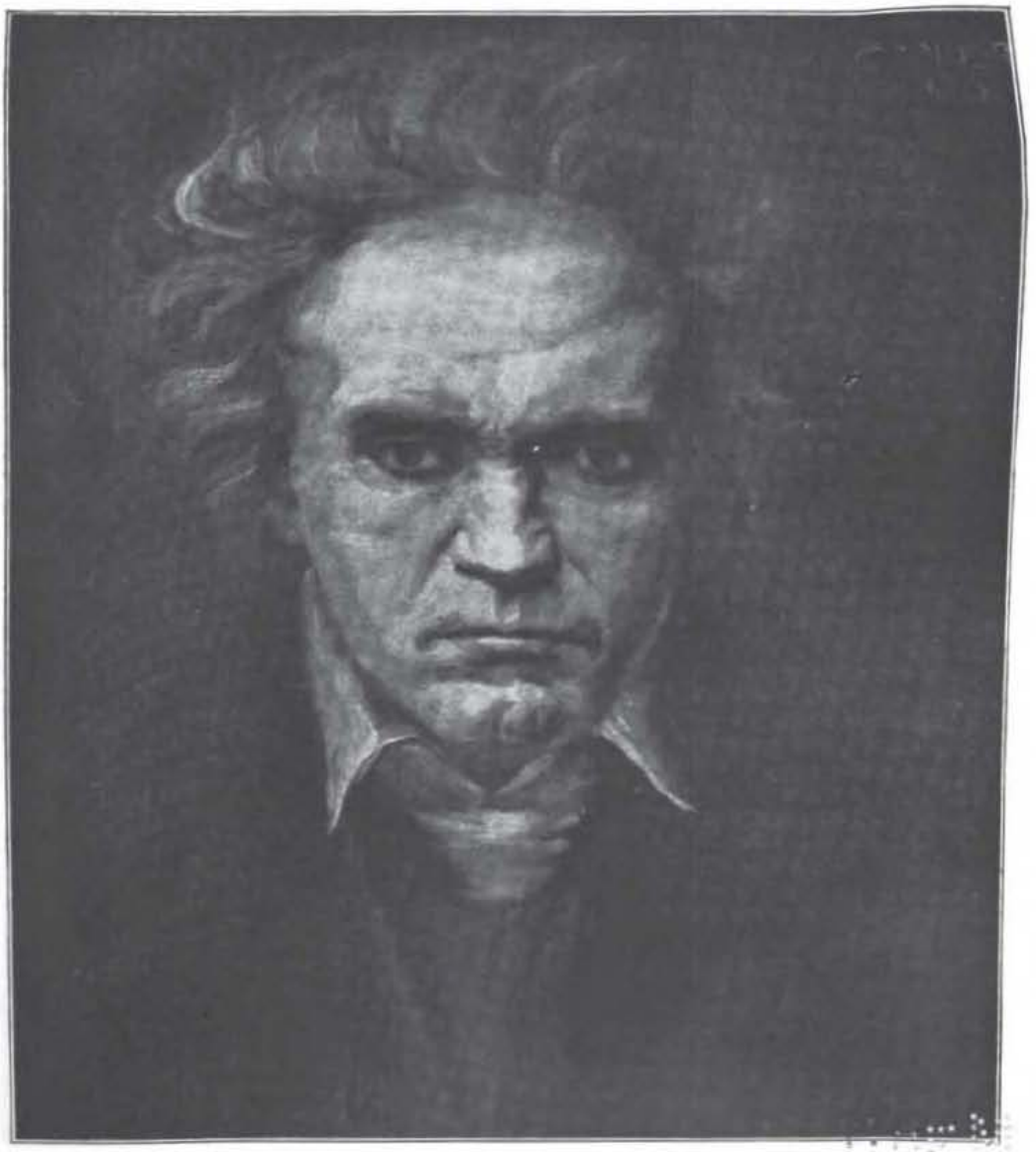
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



BEETHOVEN
nach der Büste von Carl Seffner
im Gewandhaus zu Leipzig

IX. 1

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



BEETHOVEN
nach einem Gemälde von Carl Zander
nach einer Photogravüre aus dem Verlag von Hanfstaengl's Nachfolger, Berlin

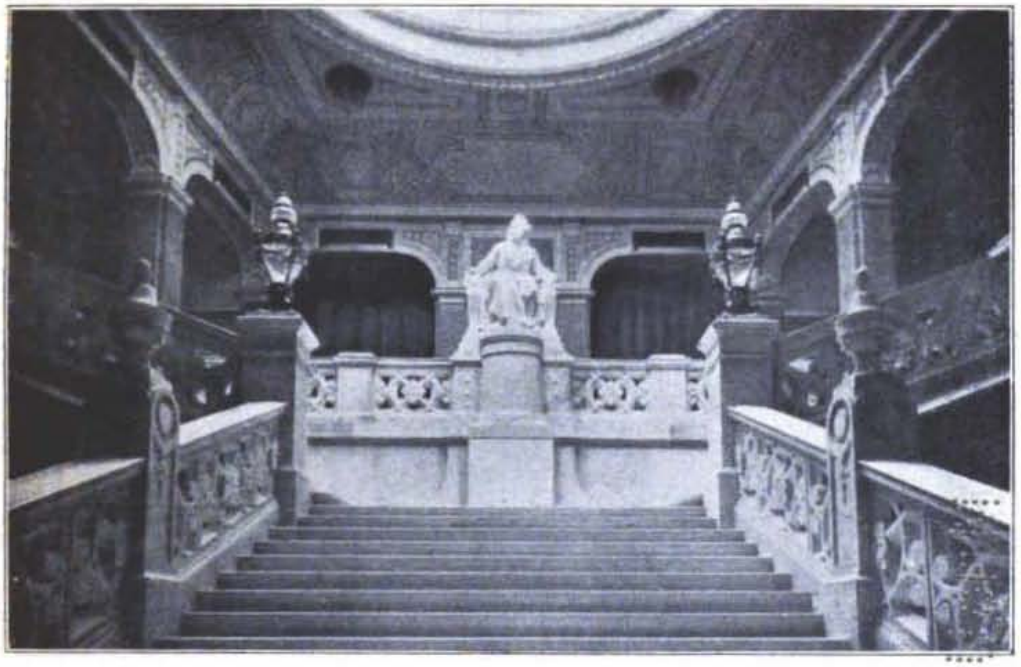
IX. 1

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DAS BEETHOVEN-DENKMAL
von Johannes Benk
im Treppenhaus der neuen Stefaniensäle in Graz

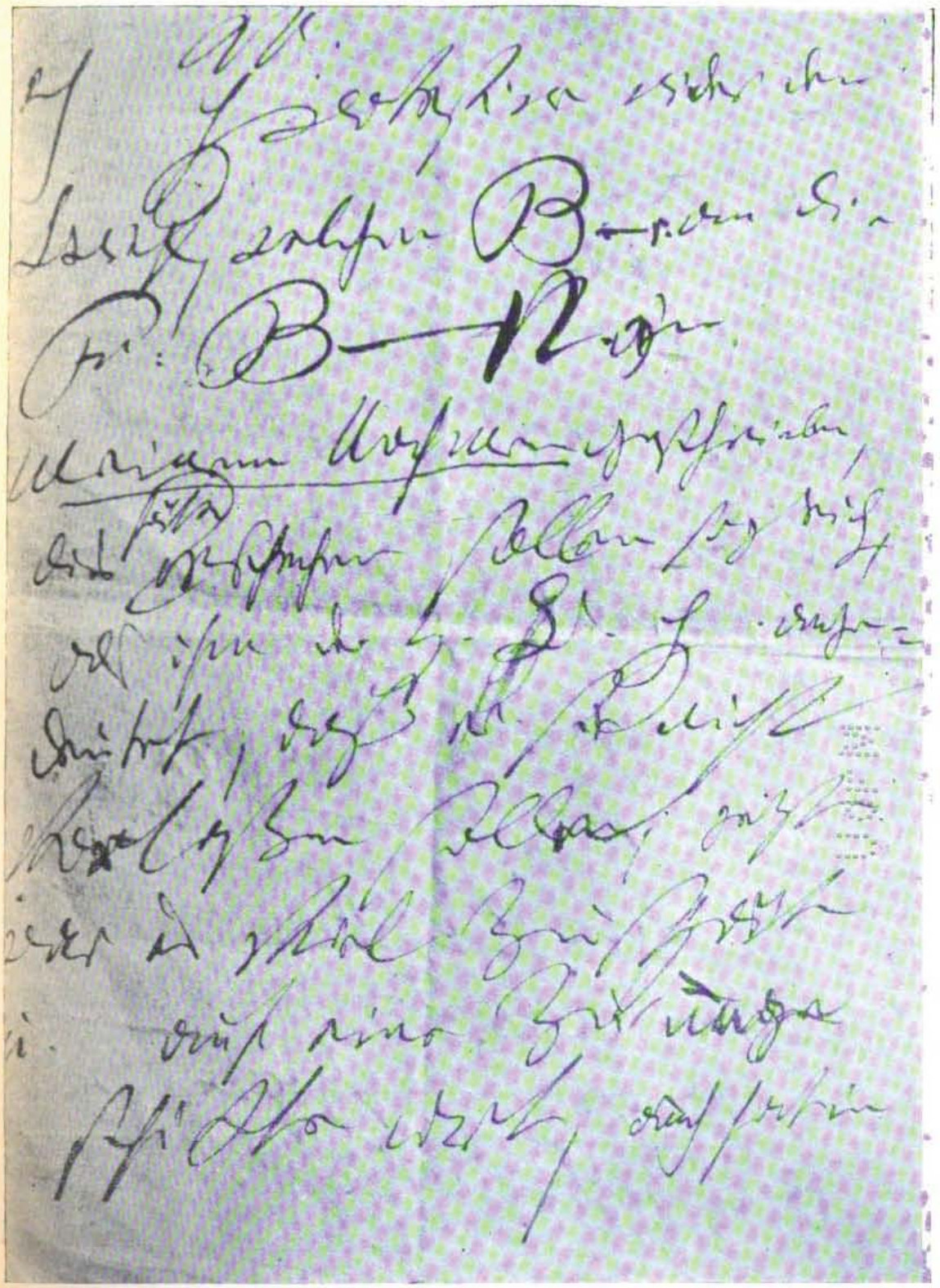
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 1

TREPPENHAUS IN DEN NEUEN STEFANIEN-SÄLEN IN GRAZ MIT DEM BEETHOVEN-DENKMAL VON JOHANNES BENK

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

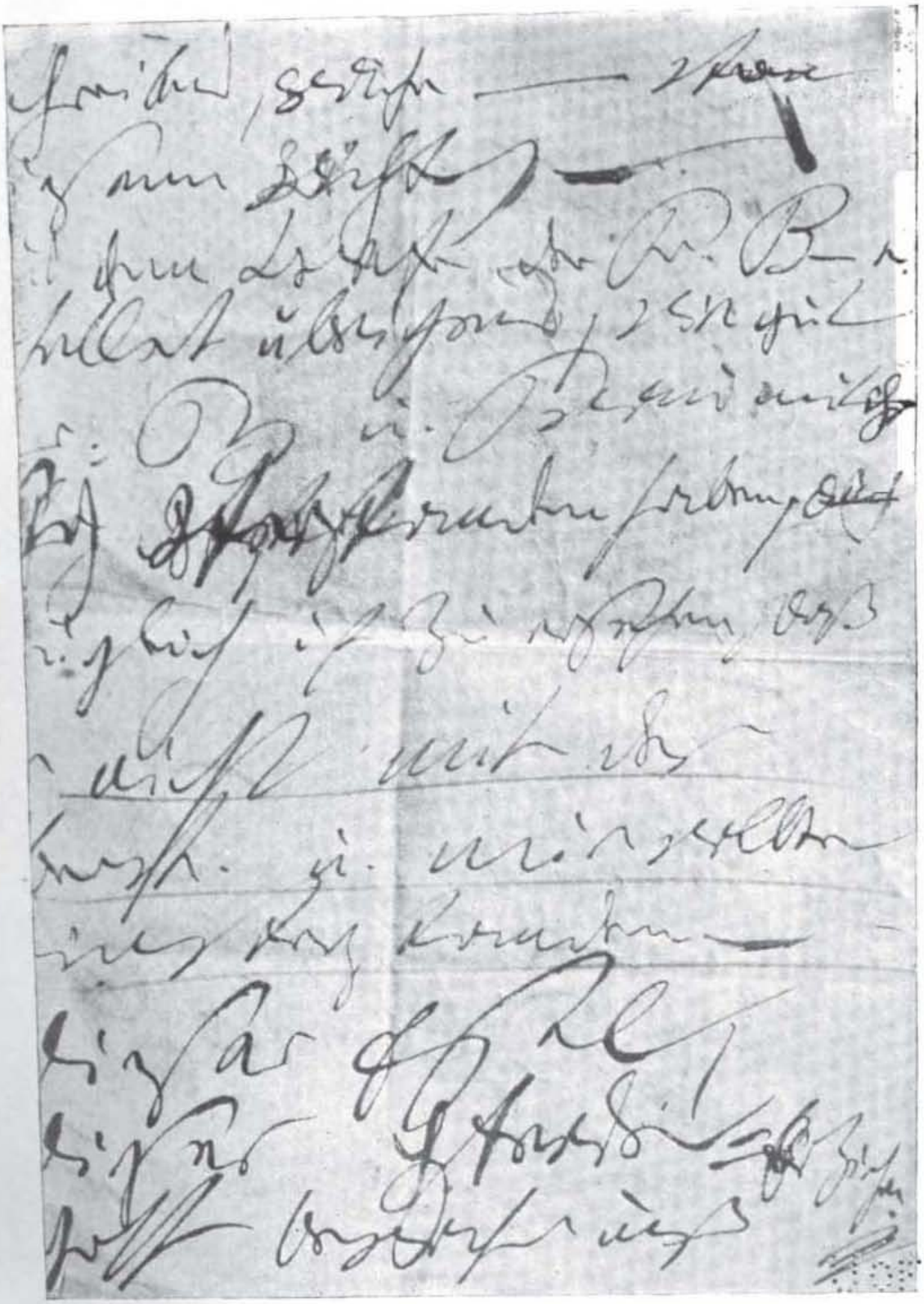


Digitized by Google

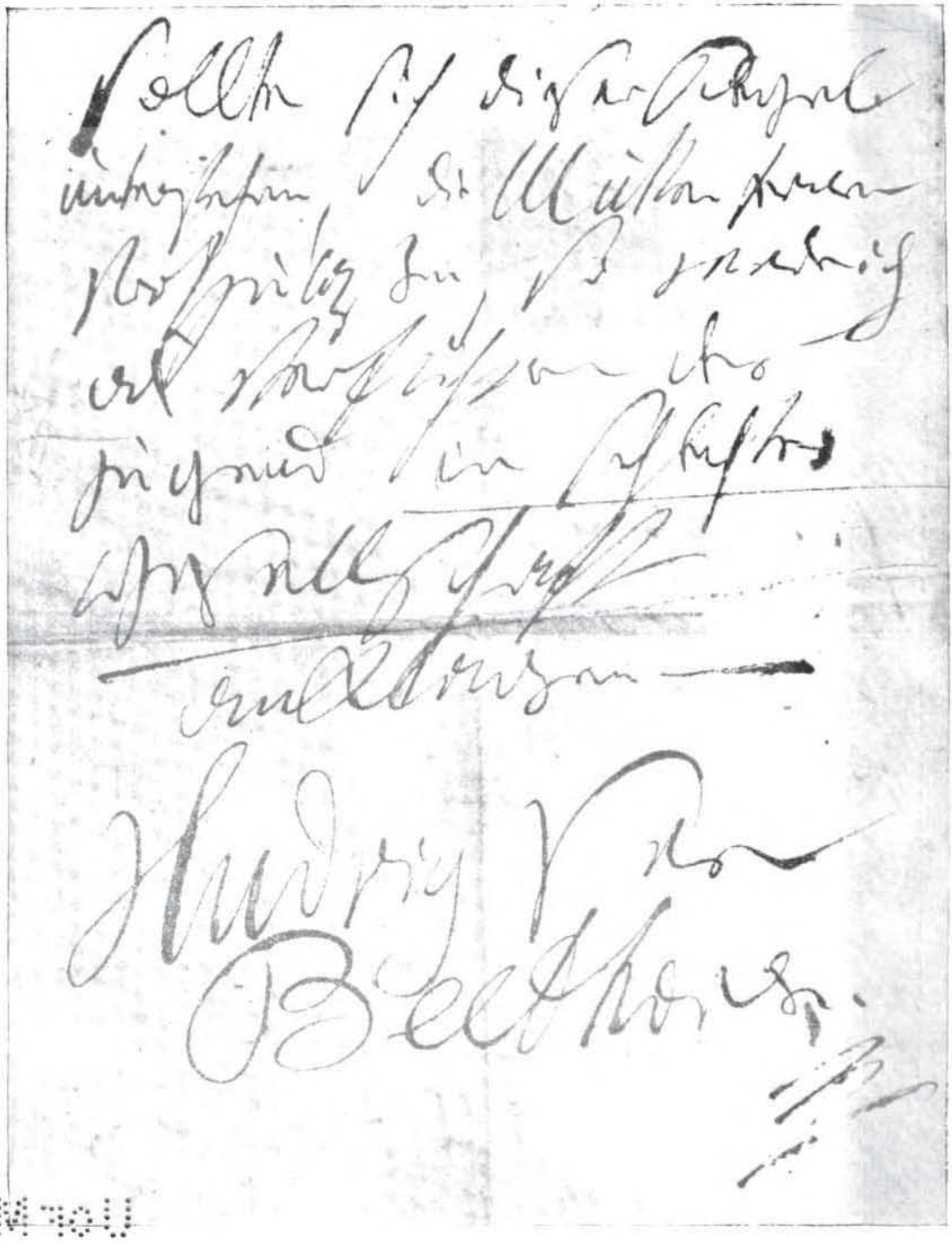
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



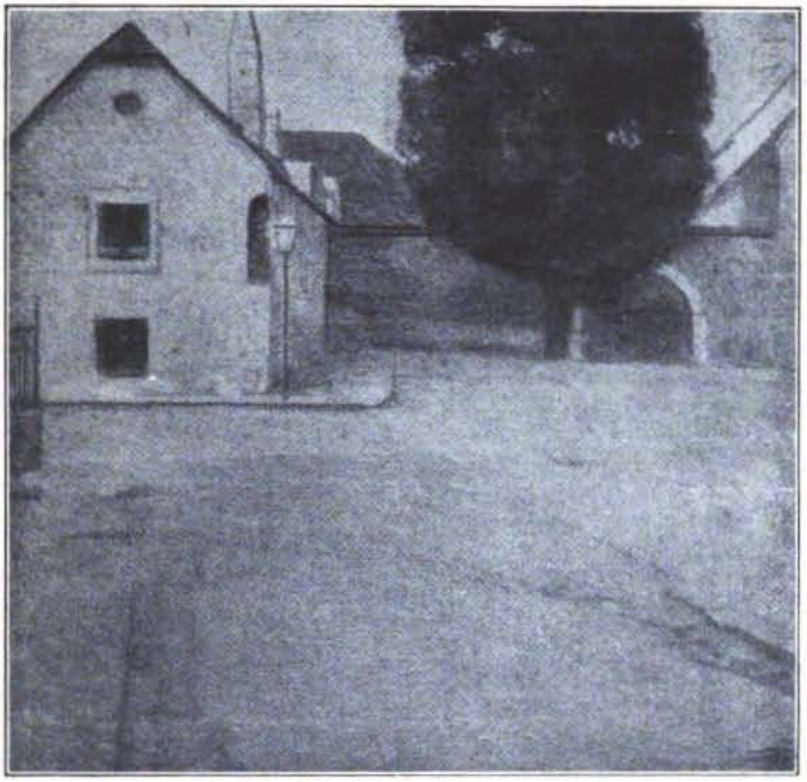
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

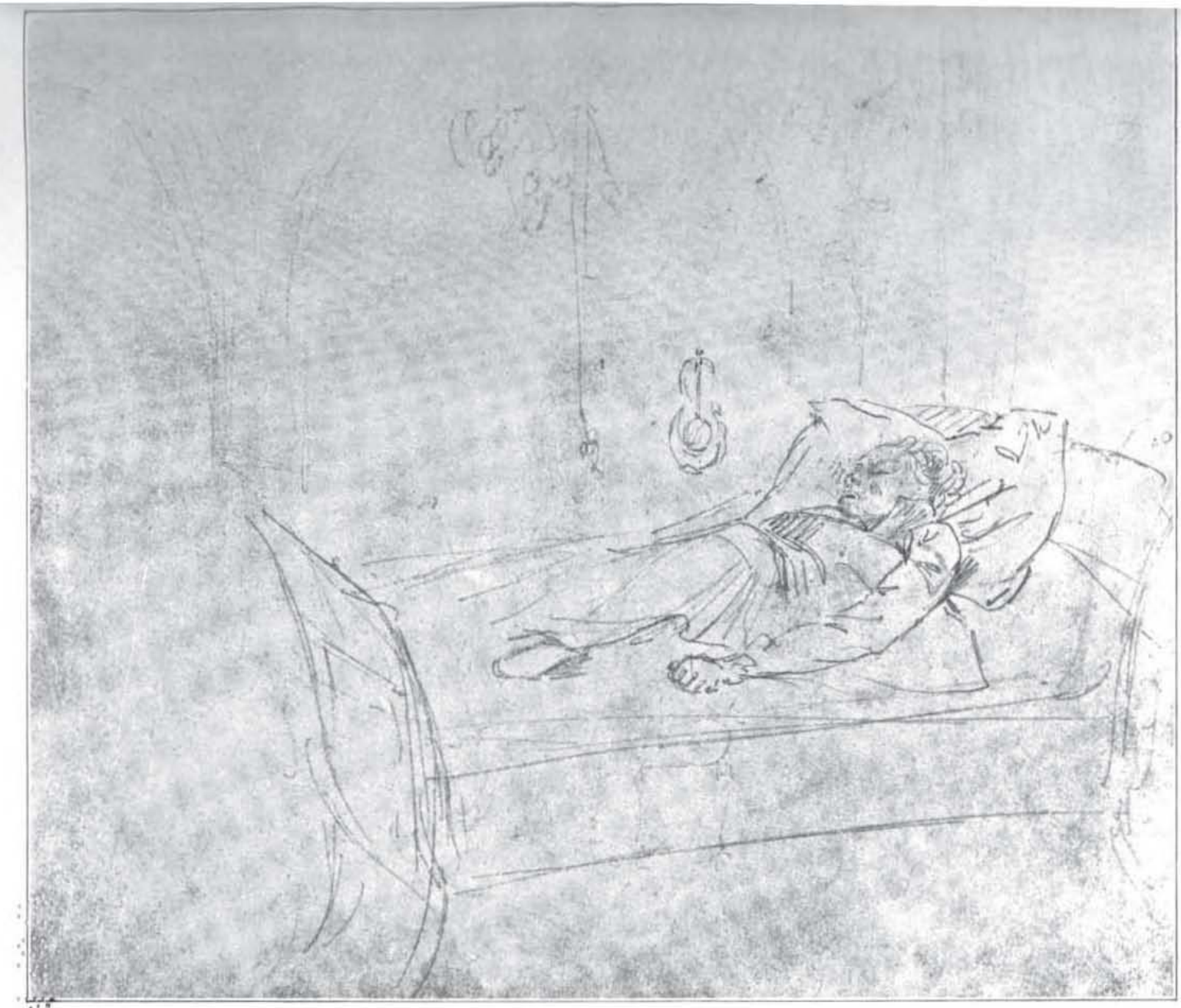


DAS BEETHOVEN-HAUS IN HEILIGENSTADT
nach einem Gemälde von Karl Moll



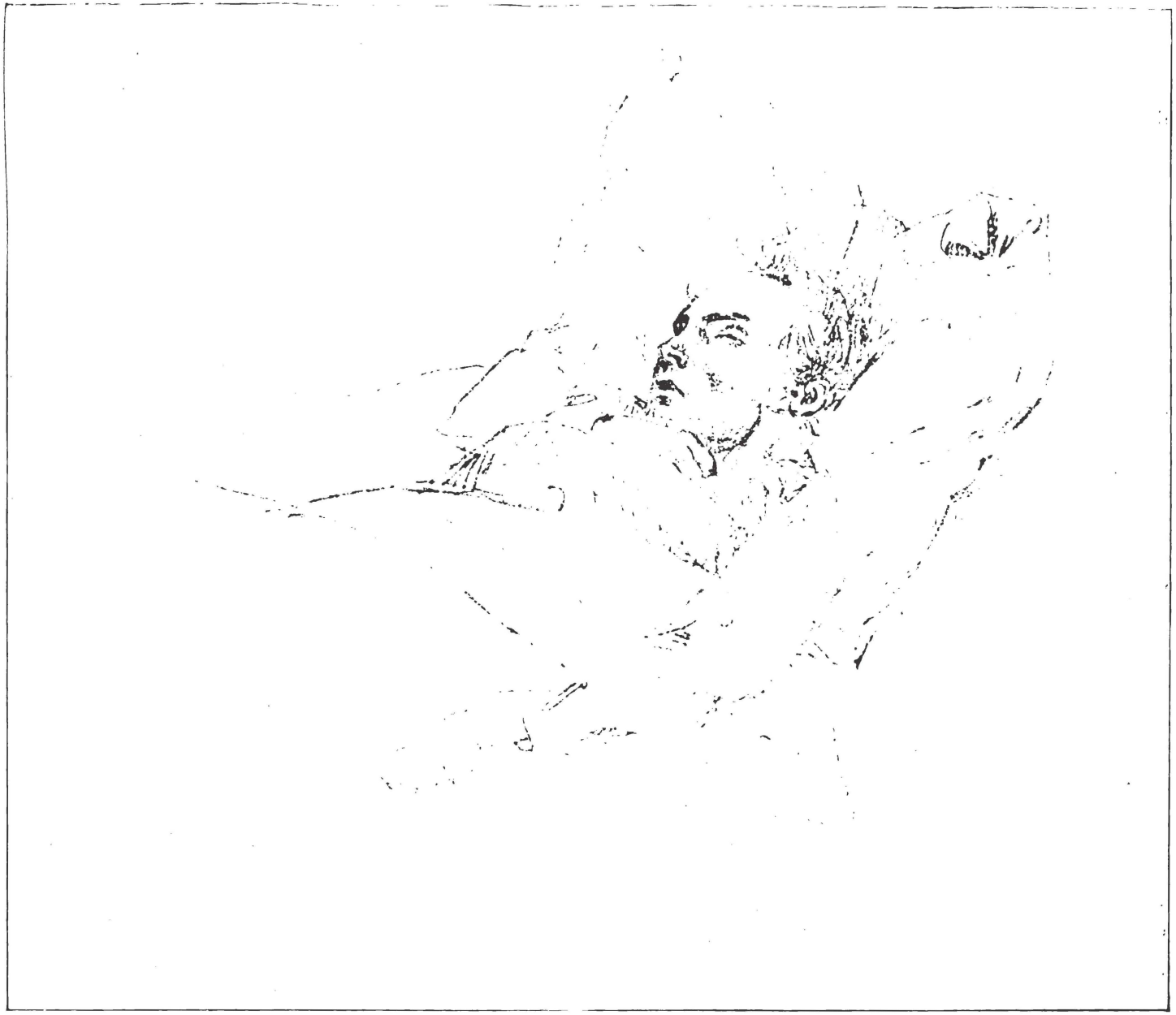
DAS SCHWARZSPANIERHAUS IN WIEN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



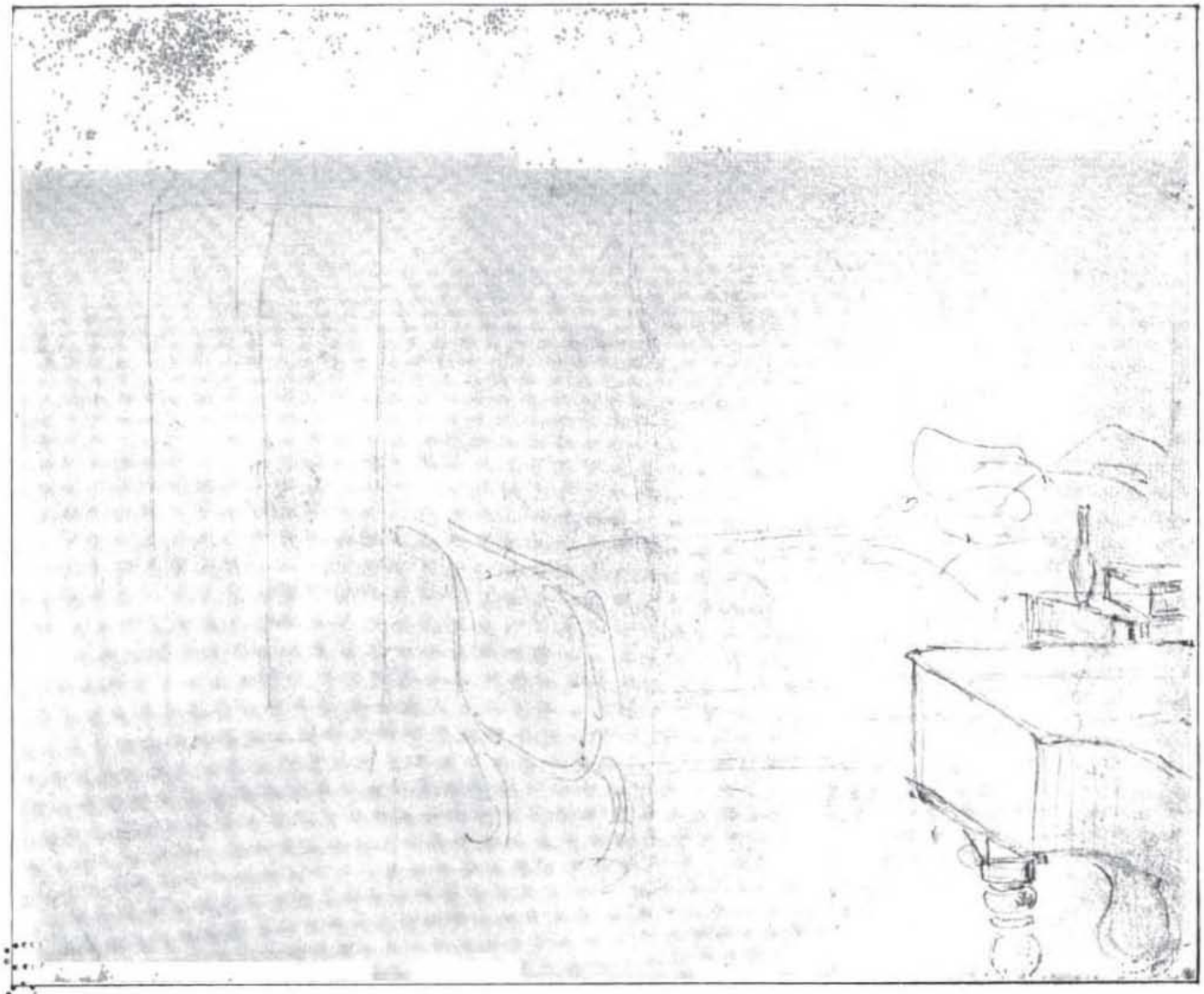
DER STERBENDE BEETHOVEN
nach einer Zeichnung von Josef Teltscher

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DER STERBENDE BEETHOVEN
nach einer Zeichnung von Josef Teltscher

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DER STERBENDE BEETHOVEN
nach einer Zeichnung von Josef Teltscher

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Musik ist die größte Malerin von Seelenzuständen und die allerschlechteste für materielle Gegenstände.

August Wilhelm Ambros

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 2

Zweites Oktoberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Thassilo von Scheffer
Programm-Musik

Dr. Rudolf Waßermann
Ludwig Spohr als Opernkomponist

F. A. Geißler
Die Musik des Lärms

Dr. Georg Schünemann
Beethovens Skizzen zur Kantate „Der glorreiche Augenblick" (Schluß)

Fritz Volbach
Joh. Seb. Bachs Schädel und das von mir aufgefundene Bild des Meisters

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Namen- und Sachregister zum 32. Band der MUSIK

Nachrichten (Neue Opern, Operntepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrganges 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

PROGRAMM-MUSIK

von Dr. Thassilo von Scheffer-München [1])

Die Absicht, mit Tönen etwas auszudrücken, was nicht unmittelbar zum reinen Wesen der Musik gehört, also das gewollte Hervorrufen eines entsprechenden Eindrucks, irgendeiner realen Erscheinung mittels der Töne, ist natürlich viel ursprünglicher und älter, als das, was wir heute unter Programm-Musik verstehen. Durch Tonmalerei kann eine Ideenassoziation und dadurch eine Gemütsbewegung hervorgerufen werden, ohne daß man dabei schon von Programm-Musik sprechen kann; dennoch aber liegen hier die primären Anfänge einer solchen. In diesem Beginn handelt sich ein solches Streben aber nur um Imitation fremder Laute, die selbst schon Musik sein können, wie z. B. das Lied eines Vogels, oder um monotonere elementare Ohreindrücke, wie den Sturm, das Wasserrauschen usw. Daß neben dieser sekundären Form die Musik ihre eigene Domäne besitzt, wo nur aus sich heraus die Harmoniegesetze der menschlichen Seele sozusagen absolut erklingen, ist klar, und ebenso klar sollte es sein, daß dies eigentlich allein den Namen Musik im höheren Sinne in Anspruch nehmen darf. Einzelne Töne oder ganz willkürlich verbundene Reihen von solchen sind noch keine Musik, und auch die Imitationsmusik muß diesen absoluten Gesetzen gehorchen. Immerhin verquicken sie sich hier mit einer Nebenabsicht, und je absichtsvoller die Kunst, je weniger rein ist sie, und je niedriger steht sie. Das ist kein Gesetz, sondern ein Faktum, das eben bei dem psychologischen Vorgang des genialen Schaffens sozusagen aus dem Nichts oder wenigstens nicht aus gewollt berechenbaren Elementen zutage tritt. Nun aber steht die Musik nicht immer losgelöst nur als solche da. Sie vermählt sich auch mit dem Wort und formt das Gedicht zum Lied und ergänzt dies durch Begleitung, kann aber auch hier sowohl programmatisch, wie rein absolut sein. Nur liegt hier die Verführung zum Programmatischen schon viel näher. Vollends aber, wenn es sich um Begleitung dramatischer Vorgänge handelt, wo eben diese Begleitung oft zum Ausdruck wird.

Wirkliche Programm-Musik aber entsteht erst dann, wenn das parallellaufende Bild oder Wort ganz wegfällt und die Musik lediglich mit ihren Mitteln nicht etwas ausdrücken, sondern etwas schildern will. Im

[1]) Vgl. meinen Aufsatz „Das Barock in der Musik" in der Frankfurter Zeitung No. 76 vom 17. III. 09.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vergleichenden Bilde könnte man sagen: sie geht eine Metamorphose vom Architektonischen zum Malerischen ein, jedenfalls tritt das Konstruktive zurück zugunsten einer impressionistischen Tonmalerei. Die Musik soll etwas vermitteln, was nicht Musik ist, und in uns nach Möglichkeit den gleichen Gemütszustand hervorrufen, wie dieses andersgeartete Ereignis selbst, oder es soll eben der musikalische Stimmungsgehalt, den schließlich für den Musiker alles haben kann, aus dem Vorgang herausgeholt und zum Klingen gebracht werden. Dies letztere kann man allerdings von jeder Musik behaupten, wenn es sich ausschließlich um psychische Vorgänge, wie Schmerz, Freude, Sehnsucht handelt, obgleich ich, ohne hier näher darauf eingehen zu können, der Ansicht bin, daß die Musik in ihrer reinsten Form auch von diesen „Beziehungen" völlig frei sein kann.

Was ich bisher „Programm" genannt habe, ist etwas Primitiv-Naives, das man eher eine der ursprünglichen Erscheinungsformen der Musik nennen muß, nicht aber einen spätkulturellen Auswuchs. Vorbehalten aber blieb es unserer Zeit, das Extrem der Programm-Musik so weit auszugestalten, daß diese schon mehr zu einer grotesken Maskierung musikalischer Impotenz geworden ist. Gälte die Programm-Musik heute als das, was sie ist, nämlich als eine Abart, eine Spielerei, ein hübsches Experiment, ein nur technisches Raffinement und würde als solches gewertet, so könnte man nichts dagegen haben. Wer könnte es auch einem Musiker wehren, zu schaffen, was ihm paßt! Das groteske Spielzeug hat sich aber zu einem Moloch ausgewachsen, der, seinen Tribut heischend, drohend über dem ganzen Musikschaffen unserer Tage liegt, und wo noch einige Strömungen und Versuche ganz frei davon sind, da fühlt man sie als einen bewußten Gegensatz zur „absoluten" Musik, nicht aber als das an erster Stelle selbstverständlich Gegebene. Die Programm-Musik tritt an ihre Kunst von außen heran und sucht nun möglichst vertiefend einzudringen; die absolute Musik gestaltet organisch von innen und gewinnt von diesem Kern aus die äußere Form. Nur der zuletzt bezeichnete Weg ist auf allen Gebieten der einer wirklichen Kunst, der andere aber ist immer barock. Er entdeckt neue Effekte und Möglichkeiten der Oberfläche und kann eine gewisse Ausdrucksfähigkeit, besonders auch die Technik, stark erhöhen; mit dem eigentlichen, urinnersten Wesen aber der betreffenden Kunst hat eine solche Art gar nichts zu tun, weder in der Musik, noch in der bildenden Kunst, noch in der Poesie. Das ist kein willkürliches Gesetz, kein Dogma, keine Fessel, das ist nur eine konstatierende Erkenntnis von der Seele einer Äußerungsform unseres menschlichen Geistes, es ist keine ästhetische Philosophie, sondern ein instinktives Urgefühl, das nun einmal den gesamten Bedingungen unseres menschlichen Schaffens, ich meine des produktiven, entspricht.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ohne irgendwie musikhistorisch zu werden, ist es ganz lehrreich einen Blick darauf zu werfen, auf welchem Wege die Musik zu ihrer heutigen übermächtigen „Mode" gekommen ist, die eine so scharfe Abwehr herausfordert. Ich beschränke mich dabei ganz auf die Hauptträger unserer europäischen Musik und auf Werke, die ebendiese Ausartung vorbereiten oder selbst darstellen. Solange die Programm-Musik, wie ich schon sagte, naiv-primitiv nicht über ihre ihr zukommende, völlig berechtigte Nebenexistenz hinausstrebte, z. B. in den kleinen Illustrationen im Schumannschen Sinn, wie sie auch die Rokokozeit der französischen Musik (Rameau) und viele andere Stellen zeigen, so lange geht sie mich hier gar nichts an, da sie hier nicht die eigentliche Domäne der Musik vergewaltigt. Leise und selten schleicht sie sich in diesen großen Rahmen eigentlich erst bei Beethoven und ist dort immer noch „absolut" gebändigt. Wäre aber der Geist dieser Verarbeitung nicht so riesengroß und das Resultat so wundervoll, so müßte das, was in diesen ersten Symptomen zutage tritt (am deutlichsten in der Sechsten Symphonie), schon ein starkes Mißbehagen auslösen. Auch wird man bei aller Schönheit gerade an der erwähnten Stelle immer an diese affektierte Unnatur jener pastoral-bukolischen Modeströmung erinnert werden. Symphonieen sind eben kein Theater, kein Gemälde, keine Landschaft. Heute sind sie allerdings sogar schon Kulturphilosophie und Romane. Um ein weiteres Beispiel zu erwähnen, so hat ja auch Beethovens Sonate op. 81 ein „Programm", aber durchaus nicht in dem von mir gemeinten Sinne der Programm-Musik. Hier werden schließlich nur die rein architektonischen Bewegungswechsel einer Sonate mit dem Ablauf der Stimmungsphasen eines allgemein menschlichen Vorganges betitelt. Programm-Musik entstände erst, wenn man das Gefühl dieser Vorgänge detailliert individualisieren und illustrieren wollte. Immerhin ist hier ein erster Schritt getan, dem mißverstehende Epigonen und barocke, bizarre Genies freudig folgen. Wo die von innen gestaltende, konstruktive Kraft eben nicht solche „Anfälle" und Verlockungen widerstandslos wegschwemmt, da sucht der Mangel dieser Kraft eben nach einem Stimulans von außen, und die Beseitigung aller gesunden Grenzen ist dann nur noch eine Frage der Zeit.

Die eigentlichen Begründer der Programm-Musik sind Berlioz und Liszt. Daneben steht der steigende Einfluß der sich zum Musikdrama auswachsenden Oper und die Übertragung ihrer Illustrationsprinzipien auf die reine, von Wort und Bild getrennte Musik. Dies Theaterelement will ich hier, als viel zu weit führend, ganz aus dem Spiel lassen. Was bei Beethoven eine zufällige Ausnahme ist, das wird nun bei Berlioz und Liszt zur bewußten Neuerung in der Symphonie, die ihre ganze Barockverirrung in dem bezeichnenden Namen „Symphonische Dichtung" kenntlich macht. Dichtung und Malerei, oder, besser gesagt, Surrogate ihres in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Töne gesetzten Stimmungsgehaltes ziehen so gewollt in die Konzertmusik ein. Bei Liszt und Berlioz liegt die Sache allerdings noch wesentlich milder. Erstens waren sie Genies, die etwas zu sagen hatten und infolgedessen auch ihre Sprache sprechen durften; zweitens lag diese musikalische Überschweifung aller natürlichen Grenzen in ihrer romantischen Beanlagung; und drittens waren sie Künstler genug, die ihr richtiges Stilgefühl nie über den Umfang dessen täuschte, was hier eben musikergänzend herangezogen wurde. Bei der so wundervollen „Symphonie fantastique" von Berlioz nimmt das Prinzip allerdings schon eine so bedenkliche Ausgestaltung an, daß man es höchstens eben in einer vereinzelten, bizarren Erscheinung, kopfschüttelnd und doch bewundernd fortgerissen, billigen könnte. Wenn Liszt dagegen eine Hunnenschlacht, einen Mazepparitt, einen Tasso, einen Orpheus, einen Prometheus „vertont", so liegen in diesen Themen immerhin auch allgemeine Stimmungseindrücke, die ihren Ausweg, ihre Gestaltung ganz gut in der Musik suchen und finden könnten; nur möchte man ihnen immer das individuell-historische Gewand nehmen und höchstens einen Ritt, eine Schlacht ohne nähere Bezeichnung illustriert wissen. Illustration bleibt es ja immer, aber auch in einem Tasso, einem Prometheus liegen Grundstimmungen, die den Namen eigentlich nur zufällig tragen. Man könnte wirklich statt dessen hier oft nur eine der allgemein üblichen Tempobestimmungen usw. setzen. (Daß ich hier gar nicht vom musikalischen Wert der einzelnen Stücke rede, ist selbstverständlich.)

Bis zu diesem Punkte der „Programm-Musik" kann man ja noch schließlich mitgehen, so bedenklich auch die Perspektiven sind. Bei der Kompliziertheit unserer modernen Seele, die den Einflüssen und Einströmungen ungezählter sogenannter Anregungen schutzlos offensteht, mag es ja im innersten Lebenskern unvermeidlich sein, in geringerer Konzentration die Grenzen aller Gebiete zu verwischen und die Inhalte zu vermischen, selbst da, wo es gar nicht bewußt zutage tritt. Das Schlimme ist dann nur, daß solche Entwickelungslinien in ihrer Stärke sich zur belobten, fast geforderten Tendenz ausdehnen und dann natürlich wie ein Narkotikum, wie ein wucherndes Unkraut alles prätentiös durchdringen. Wohin haben uns diese Anfänge der Programm-Musik geführt? Nicht nur, daß kaum mehr irgendein Gebiet des Denkens und Bildens vor musikalischer Vertonung sicher wäre, nein, diese selbst blieb nicht bei der allgemeinen Darstellung eines Vorwurfs stehen, sondern fing an, diesen nun wirklich in allen Einzelheiten „zu illustrieren", sodaß die größten Stücke der modernen Konzertmusik wirklich nur noch mit einem „Programm" verstanden werden konnten. Einsam gehen Bruckner und Brahms daneben ihre „absolute" Bahn, und natürlich dünken

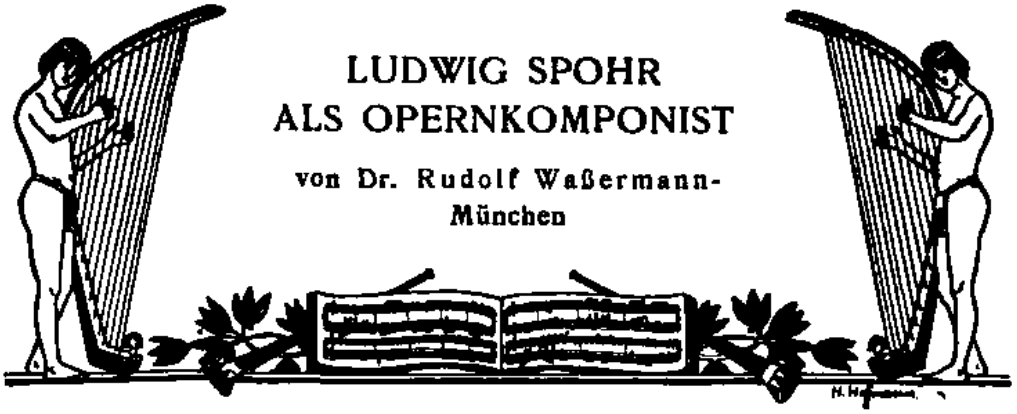
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sie dem Publikum viel uninteressanter, weltferner, schwerer verständlich, als wenn man Orte wie „Taormina“ oder geschichtliche Vorgänge wie den „Kinderkreuzzug“ oder Bücher und Philosophieen wie Nietzsches „Zarathustra“ oder den „Don Quichotte“ mit all seinen Abenteuern „vertont“ findet. Richard Strauß ist ja der Typus dieses unseligen Beginnens. Ferne liegt es mir, hier den Mann treffen zu wollen, mein Kampf gilt nur der zersetzenden Tendenz, der er huldigt, und die ich mir vom Wesen seines Schaffens durchaus getrennt denken könnte.[1]) Innere Einsichten können wechseln, Irrwege als solche erkannt werden und die Produktionskraft doch dieselbe bleiben. Verwahren muß ich mich noch gegen den möglichen Argwohn, daß ich vielleicht der modernen Musik und Kunst an sich feindlich gegenüberstände. Wäre das irgendwie der Fall, so möchte ich selbst einen Angriff wie diesen fast als wertlos und ungültig bezeichnen. Abgesehen davon, daß ich eine solche Trennung des Modernen von früheren Epochen gar nicht zugebe und immer ein Feind einer nicht synthetischen Stellung in dieser Hinsicht gewesen bin, glaube ich, daß man sehr wohl mit heißem Herzen Anhänger des wirkenden Tages, ja, um doch das Wort zu brauchen, extrem-modern sein kann und dennoch nicht blind zu sein braucht für epidemische Verirrungen und ihre falsche Einschätzung. Der wirkliche Pulsschlag der modernen Musik, ihre Errungenschaften, Ausdrucksfähigkeiten und Perspektiven sind keineswegs unterbunden oder eliminiert, wenn man die Tendenzidee alles dessen, was man „programmatisch“ nennen muß, ausrottet oder, besser gesagt, auf ihren Rang und den passenden Ort beschränkt. — Mit dem Musikdrama und dem Theater haben alle diese Ausstellungen nichts zu schaffen.

Daß ein Kampf gegen herrschende Prinzipien immer mißlich und meist erfolglos ist, weiß ich wohl. Liegt der angegriffene Irrtum tiefer in der Psychologie der notwendigen Entwickelung begründet, so ist gar nichts zu machen. Es rast der See und will sein Opfer haben. Handelt es sich aber nur um einen Erkenntnisirrtum, um eine mehr äußerliche Suggestion oder Verführung, so ist nicht alle Hoffnung auf Besinnung ausgeschlossen. Schon scheint mir, als dämmerte leise die rechte Einsicht und fühlte das Absurde des bisherigen Strebens. Wer sich, unbeeinflußt durch Mode, Tendenz, Idee, Erfolg, in den ewigen Grund des musikalischen Schaffens versenkt und nur den dort wirkenden Kräften lauscht und sich hingibt, der weiß auch ohne Worte, was er zu tun hat.

[1]) Sehnt man sich nicht ordentlich, von diesem Genie einmal etwas zu hören, was wirklich nur Musik wäre?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



LUDWIG SPOHR ALS OPERNKOMPONIST

von Dr. Rudolf Waßermann-
München

Am 22. Oktober dieses Jahres feiert die musikalische Welt den 50. Todestag Ludwig Spohrs, des Nestors der romantischen Opernkomponisten im 19. Jahrhundert. Noch zu Lebzeiten Glucks und Mozarts geboren, sah er Haydns letzte Taten, Beethovens Aufstieg zu den höchsten Höhen, und alle die Meister der Romantik, zu denen er selbst gehörte, kamen und schwanden vor seinen Blicken; ja sogar im Wagnerschen Reformationskampf war es ihm vergönnt, die ersten Entscheidungsschlachten mitzuerleben. Schon durch seine ausgedehnte Lebenszeit und Schaffensperiode — nahezu sechs Dezennien hielt die musikalische Welt den Blick auf ihn gerichtet — nimmt Spohr in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts und insbesondere in der Epoche des Aufblühens der romantischen Oper eine hochbedeutsame Stellung ein. Über 150 umfangreiche Werke auf allen Gebieten der Tonkunst sind die Früchte der erstaunlichen Produktivität und seltenen Schaffensfreude des Kasseler Meisters. Abgesehen von der riesigen Zahl der Streichkonzerte und der Kammermusik schrieb Spohr 10 Opern, 14 Oratorien, Kantaten, Psalmen und Hymnen, 9 Symphonieen und 6 Konzertouvertüren, die insgesamt von der zeitgenössischen Kritik mit ungeteilter Begeisterung aufgenommen wurden. Heute, nach kaum fünf Dezennien, sind diese Werke von Bühne und Konzertsaal fast ausnahmslos verschwunden. Die Gründe hierfür liegen teils in der Entwickelungsgeschichte der musikalischen Romantik, teils in der künstlerischen Eigenart Spohrs und sind im großen und ganzen nicht gar so „unerforschlich tief geheimnisvoll", wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Auf die ersteren näher einzugehen, ist im engen Rahmen eines Aufsatzes unmöglich.[1]) Es ist schwer, den Charakter der Spohrschen Musik in deskriptiver Weise ohne tönende Beispiele oder Zitate zum Ausdruck zu bringen. Wollte man ihn mit einem Wort bezeichnen,

[1]) Wer sich für das Thema näher interessiert, den verweise ich an dieser Stelle ein für allemal auf meine demnächst erscheinende Promotionsschrift unter dem gleichen Titel, in der der Versuch gemacht ist, das dramatisch-musikalische Schaffen Spohrs eingehend zu analysieren.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

so wäre vielleicht der Ausdruck: „Lyrisch-elegisch“ am Platz. Sämtliche Kompositionen zeigen eine meisterliche Technik, einen fein entwickelten Sinn für Poesie und Ästhetik. Spohr ist ein Meister des Kontrapunkts, der thematischen Arbeit und der Instrumentation. Seine Schöpfungen atmen insgesamt ein tiefes Gefühl, eine Überschwenglichkeit des Empfindens und eine Innigkeit, wie man sie in so reichem, edlem Maße selten findet. Allein seine künstlerische Beanlagung geht stets auf das Weiche, fast Schwermütige, und selbst die kunstvollsten, unmittelbarsten Stellen zeigen eine gewisse Weichlichkeit und sind auf jenen träumerischen, empfindsamen Grundton gestimmt. Sind die Charaktereigenschaften seiner Musik gewiß zu Meisterwerken insbesondere auf dem Gebiete der Romantik prädestiniert, so ist doch unleugbar, daß bei allzu starkem, einseitigem Hervortreten dieses Wesens der Spohrschen Tonwelt sich, wie es tatsächlich der Fall ist, in der Gesamtwirkung eine gewisse Monotonie herausbilden muß. Und gerade diese beständige Neigung zum Hinschwimmen im Elegischen, andererseits also der Mangel an herber, kraftvoller Größe, an dramatischer Ausdrucksfähigkeit, wie sie von der Szene aus wirken soll, ist wohl ein Hauptgrund, warum der Spohrschen Musik der Ewigkeitsgehalt schon bei der Entstehung vorenthalten war. „Wohl sind die Produktionen dieses Meisters völlig deutsch zu nennen, denn sie sprechen tief und klagend zu dem inneren Gemüt. Dennoch fehlt ihnen gänzlich jene naive heitere Beimischung, die Weber so eigentümlich ist und ohne welche das Kolorit zumal für eine dramatische Musik zu monoton wird und seine Wirkung verliert.“ Mit diesen wenigen Worten charakterisiert Wagner schon gelegentlich seines ersten Aufenthaltes in Paris 1841 ungemein treffend das Wesen der Spohrschen Tonwerke, und gerade der Vergleich mit Weber ist so ganz und gar geeignet, das Schaffen der beiden zeitgenössischen Meister ins rechte Licht zu rücken.

Im 23. Lebensjahre, verhältnismäßig spät, haben Spohrs Versuche in der Opernkomposition begonnen. Die fast ununterbrochenen Konzertreisen in den Jugendjahren machen den Mangel an Ruhe und Seßhaftigkeit zu einer größeren musikalisch-dramatischen Arbeit ohne weiteres begreiflich. Die notwendige Muße hierzu bot sich dem jungen Konzertmeister erstmalig im Jahre 1806 in Gotha. Er selbst schreibt hierüber (Autobiographie, I. Bd., S. 104):

„Schon längst hatte ich gewünscht, mich einmal in einer dramatischen Komposition zu versuchen, doch hatte es bisher an jeder Veranlassung dazu gefehlt. Eine solche lag nun zwar auch jetzt nicht vor, denn Gotha besaß kein Theater. Doch dachte ich, ist nur erst die Oper da, so findet sich wohl auch eine Gelegenheit, sie zu hören.“

Diese „Gelegenheit“ fand sich sehr bald, indem Spohrs Oheim und Jugendgefährte Eduard Henke, später Professor an der Universität Halle,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„der sich schon mit Glück in Liederdichtungen versucht hatte," den Text zu einem Einakter: „Die Prüfung" lieferte. Von diesem Erstlingsversuch in der Opernkomposition Spohrs ist so gut wie nichts auf uns gekommen. Wir wissen nur durch die Aufzeichnungen des Meisters selbst, daß es sich um ein Singspiel, „bestehend aus Ouvertüre und acht Nummern", handelt, das in einem „Gothaer Hofkonzert als Konzertmusik aufgeführt wurde". Sehr interessant und für das allgemeine Charakterbild Spohrs von großer Wichtigkeit ist die Selbstkritik an seinem Erstlingswerk, die er kaum nach Beendigung der Komposition zu üben begann:

„So groß nun anfangs meine Freude über das neue Werk war, so fühlte ich doch bald dessen Mängel und Schwächen. Von Probe zu Probe wurden mir diese immer klarer, und bevor noch die Aufführung stattfand, war mir die Oper zuwider geworden. Selbst der große Beifall, den dieselbe sowohl bei den Ausübenden als bei den Zuhörern fand, konnte mich nicht günstiger für sie stimmen und so legte ich sie beiseite und gab nie wieder etwas davon zu hören. Ich fühlte mich aber in dieser Unzufriedenheit mit meiner Arbeit recht unglücklich, denn ich glaubte nun zu erkennen, daß ich für die Gesangskomposition kein Talent besitze. Ich hatte dabei jedoch zweierlei zu erwägen vergessen: erstens, daß ich einen viel zu hohen Maßstab anlegte, indem ich meine Oper mit den Mozartschen verglich und zweitens, daß es mir für diese Kompositionsgattung an der nötigen Übung und Erfahrung gänzlich fehlte. Dies fiel mir erst einige Jahre später ein und ermutigte mich zu einem neuen Versuch in der dramatischen Komposition."

Nach einer zweijährigen Konzertreise nach Dresden, München, Stuttgart (wo er Carl Maria v. Weber kennen lernte) und Frankfurt wieder nach Gotha zurückgekehrt, kam Spohr eine neue Anregung zur dramatischen Komposition. „Ein junger", nicht weiter bezeichneter „Dichter", „ein Kandidat der Theologie" in Gotha, trug dem Meister ein Libretto: „Alruna, die Eulenkönigin" zu Vertonung an. Der Stoff soll viel Ähnlichkeit mit dem „Donauweibchen", einer einst allbeliebten romantisch-komischen Oper von Ferdinand Kauer (Wien ca. 1795, Text von K. F. Hensler) gehabt haben. Nach Beendigung der Komposition bot Spohr die Oper dem Hoftheater in Weimar zur Aufführung an. Da aber Goethe, der damalige Intendant, am Textbuch Ausstellungen zu machen hatte, verzögerte sich die Aufführung, worüber sich der Meister wieder höchst charakteristisch ausläßt:

„Mir war dies lieb; denn mit Ausnahme weniger Nummern hatte mir meine Musik bei der Probe nicht genügt und von Neuem quälte mich der Gedanke, daß ich für dramatische Musik kein Talent besitze. Die Oper wurde mir daher immer gleichgültiger und ich sah es gern, daß sich die Aufführung verzögerte. Endlich wurde mir der Gedanke, sie aufgeführt und veröffentlicht zu sehen, so fatal, daß ich die Partitur zurücknahm. Ich war übrigens ungerecht gegen diese Arbeit; denn sie zeigt, mit der ersten Oper verglichen, doch unverkennbar einen großen Fortschritt im dramatischen Stil."

Leider ist dies wiederum fast alles, was uns von dieser zweiten Oper bekannt ist, da die handschriftliche Partitur das Schicksal der „Prüfung" geteilt hat. Nur einmal noch, gelegentlich eines Konzertes in Breslau,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erhalten wir durch beiläufige Bemerkungen über die Ouvertüre einige Andeutungen, indem sich Spohr gegen den Vorwurf einer Mozartschen Reminiszenz in seiner Arbeit verteidigt. Die interessanten Details dieser Ausführungen (Autobiographie, I. Bd., S. 139) müssen wir uns hier versagen und können uns dem Meister erst nach seinen zweijährigen Kunstreisen in Hamburg wieder zuwenden, wo ihm kurz vor der Abreise abermals ein Opernbuch zu Händen kam. Der damalige berühmte Schauspieler Schroeder beabsichtigte dortselbst ein Theaterunternehmen mit lauter Novitäten in Schauspiel und Oper. Das letzte seiner neuerworbenen Opernbücher: „Der Zweikampf mit der Geliebten" von Joh. Ferd. Schink (geb. 28. Februar 1755 zu Magdeburg, gest. 10. Februar 1835 als Bibliothekar der Herzogin von Sagan) trug er Spohr zur Komposition an. Die mehrmals unterbrochene Vertonung beendete dieser im Winter 1810/11, während die Erstaufführung nach Beseitigung einiger Besetzungshindernisse erst am 15. November nächsten Jahres stattfinden konnte. Die Partitur des „Zweikampf" ist uns erhalten, der Dialog und das gesamte Szenarium jedoch verloren gegangen. Da der Dialog offensichtlich einen sehr breiten Raum eingenommen hat und insbesondere die Hauptmomente repräsentiert haben muß, so läßt sich aus dem kläglich schlechten Gesangstext mit seinen sich oft bis zur unfreiwilligen Komik steigernden Knittelversen lediglich bestimmen, daß die Handlung wahrscheinlich im 16. Jahrhundert, in der Zeit der Okkupation der Niederlande durch die Spanier, und größtenteils auf einem adeligen Schloß dortselbst spielt. Der Titel des Stückes fußt auf einer Kette von Irrungen und Mißverständnissen, die sich zwischen einen spanischen Edelmann und die Angebetete seines Herzens drängen, so daß diese, die dem Ritter in männlicher Verkleidung aus Eifersucht gefolgt ist, in einen Ehrenhandel hineingezogen wird, demzufolge sie mit dem Freund einen Zweikampf auszufechten hat. Natürlich löst sich die kuriose Situation alsbald in Wohlgefallen auf und schließt mit den traditionellen Herzensergüssen der Liebenden. Daß Spohr aus einem derartigen Stoff kein musikalisches Meisterwerk zustande bringen konnte, liegt nahe genug, und in der Tat ist die Vertonung höchst unbedeutend geraten und gibt zu einem näheren Eingehen auf die Musik wirklich keine Veranlassung. Schon die Ouvertüre und fast sämtliche Nummern lehnen sich übermäßig stark an Mozart an und weisen nur äußerst spärliche Ansätze zu individueller Schreibweise auf. Nur hier und da kann man bereits die eigenartige Stimmführung und die stereotype Harmonisierung Spohrs, die chromatischen Durchgänge in den Mittelstimmen wahrnehmen. In Hinsicht auf die spätere Entwicklung Spohrs zum Romantiker möchte ich eine Stelle, das Auftreten der vier Wilddiebe gleich in der ersten Szene, nicht unerwähnt lassen, da das charakteristische Thema:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



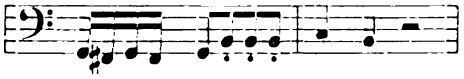
sowie die Instrumentation doch schon unverkennbar romantische Ansätze zeigt und in der kanonartigen Fortsetzung eine ganz entsprechende dramatische Wirkung erzielt. Mit derartigen sporadischen Ausnahmen bewegt sich die Musik im übrigen in höchst konventionellen Bahnen, ermangelt vielfach der Erfindung und zeigt oft übermäßige schwächliche Längen. Wir können es dem Meister lebhaft nachfühlen, wenn er seine Selbstkritik über den „Zweikampf" mit den Worten schließt: „Ja, wäre mir mein Werk schon bei der Ankunft in H. in diesem Licht erschienen, so hätte ich gegen die Absicht Schröders, es unaufgeführt beiseite zu legen, nichts einzuwenden gehabt."

Im Frühjahr 1814 treffen wir den Meister hochgefeiert in Wien, wo ihm nach einem leider gescheiterten Versuch, von Theodor Körner eine Textbearbeitung der Rübezahlsage zu erhalten, ein einheimischer Literat, Z. K. B. Bernard (geboren 1780, gestorben 1850 in Wien), seine Bearbeitung des „Faust" antrug. Auch bei diesem in kaum vier Monaten und unter den Auspizien Meyerbeers entstandenen Werk gibt Spohr zu, daß ihm „Einiges aus der Feder geflossen sei, was für die Sänger nicht paßte . . . abgesehen davon, daß ich damals überhaupt noch nicht verstand, mich immer in den Schranken des natürlichen Stimmumfangs zu halten". Bekanntlich hat sich über diese unleugbarste Schwäche Spohrs auch Richard Wagner in etwas sarkastischer Weise ausgelassen (Gesammelte Schriften und Dichtungen, 10. Bd.), und auch C. M. v. Weber spricht sich gelegentlich einer Beurteilung des „Faust" in diesem Sinne aus (G. Kaiser: Sämtliche Schriften von C. M. v. Weber, IV, S. 273), ja selbst H. M. Schletterer, der unermüdliche laudator temporis acti und spezielle „Spohrianer" gibt diese Schwächen an einer Stelle[1]) mehr oder weniger zu. Allerlei Zwistigkeiten vereitelten die projektierte Premiere in Wien; erst nach zwei Jahren, 1816, ging sie in Prag und 1818 in Frankfurt in Szene. Nach einem Zeitraum von 39 Jahren arbeitete Spohr den „Faust" zwecks einer Aufführung in London auf Wunsch der Königin von England noch zur „großen Oper" um, wobei der Dialog in verbindende Rezitative verwandelt und das Ganze in drei Akte zusammengezogen wurde. Das Textbuch Bernards, die vierte musikalisch-dramatische Bearbeitung des Stoffes, lehnt sich teils an das alte Volksbuch (1587), teils an Klingers Roman an und hält den Grundgedanken ziemlich getreu fest: Faust, der sich dem Teufel verschrieben hat und diesen

[1]) Schletterer: „L. Spohr"; Walderseesche Sammlung musikalischer Vorträge. Breitkopf & Härtel.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

in Gestalt Mephistos an der Seite hat, hegt die edle Absicht, die Macht des Bösen zu benutzen, um Gutes zu tun, erliegt aber seinen unbesiegbaren menschlichen Schwächen und wird aus sinnlicher Begier sogar zum Mörder, so daß am Ende der Teufel über ihn triumphiert und er in der Schlußszene mit Eklat zur Hölle fährt. Die Musik Spohrs, die im Lauf der letzten Jahrzehnte so mannigfachen Kritiken unterzogen wurde, ist unendlich schwer zu beurteilen; denn gerade in diesem Werke zeigt sich die merkwürdige Unterschiedlichkeit des Spohrschen Schaffens in typischer Art und Weise. Darin stimmen auch die Andeutungen von C. M. v. Weber, Zelter, Spitta, James Simon und Anderen einzig überein. Die Musik ist stellenweise reich an schönen Erfindungen, wenn auch nicht immer charakteristischer, dramatisch wirksamer Art, in der z. B. vielfach die Stärke des Gounodschen Werkes beruht. Das Hauptgewicht ist auf die harmonische und kontrapunktische Arbeit in den Singstimmen wie im Orchester gefallen, die sich manchmal zu bedeutender, fast klassischer Höhe emporschwingt. Diesen Grundzug offenbart gleich von vornherein die effektvolle Ouvertüre, deren Fehler demgemäß auch der Mangel an dramatischer Charakteristik sein dürfte, der auch der nachfolgenden Oper eigentümlich ist. Die instrumentale Wirkung überwiegt die dramatische Bedeutsamkeit, obwohl Spohr gerade das letzte Attribut betont wissen wollte, wie das im Vorwort des gedruckten Buches[1]) aufgestellte „Programm" deutlich beweist. In der Oper selbst kann sich der Meister vielfach auch jetzt noch nicht von Mozart'schen Einflüssen freimachen; besonders an „Don Giovanni" gemahnen manche Szenen ziemlich stark. Nicht selten leidet der dramatische Fluß unter endlosen, gleichförmigen Begleit-Figurationen oder übermäßig weichlichen, allzu schwärmerischen Arien. Ich nenne nur die der Kunigunde (No. 6): „Ja, ich fühl' es, treue Liebe" usw., die mit ihren 206 Takten entsetzlich monoton und ermüdend wirkt. Um so mehr frappieren musikalische Erfindungen herrlichster Art, wie beispielsweise das Trio No. 8, eines der besten Stücke des ganzen Werkes, in dem das Brautpaar Franz und Röschen, von ruheloser Wanderung erschöpft und im Walde eingeschlafen, den Netzen des beschwörenden Mephisto preisgegeben ist. Die ruhelose Sehnsucht Röschens nach dem treulosen Faust malt eine charakteristische, chromatisch bewegte Geigenfigur, die lebhaft an die Begleitfigur des Schubertschen „Gretchen am Spinnrad" gemahnt, von sehnsüchtigen Seufzern der Hoboe treffend unterstützt. Bei Franzens Worten: „Es krächzen Raben, rufen Eulen, ich höre Sturm im Walde heulen" ertönt ein unheimliches, stimmungskräftiges Motiv in den Bässen:



[1]) Herausgegeben von J. B. Wallishausser, 1814, 95 S., 8°. Originalausgabe.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das beim Erscheinen Mephistos wiederkehrt, der eine Beschwörungsformel über das Paar spricht. Eine außerordentlich feine, somnambule Stimmung entwickelt sich mit Eintritt des sempre pp und poco a poco ritardando im Orchester, bis die Beiden langsam den Blicken entschwinden. Die Romantik Spohrs gibt an solchen Stellen ihr Bestes und ist in ihrer Art und Weise eine unmittelbare Vorläuferin der C. M. v. Webers geworden, der sie von diesem Ausgangspunkt vermöge seiner stärkeren, vielseitigeren Begabung auch auf manch anderes Kolorit auszudehnen vermochte, und dem es insbesondere gegeben war, jene für ihn so charakteristischen naiven, heiteren und warmherzigen Töne anzuschlagen, eine Mischung, mit der er naturgemäß die Saiten des deutschen Gemütes ungleich mächtiger anzuschlagen vermochte, als es seinem älteren Zeitgenossen Spohr vergönnt war. Einen weiteren Höhepunkt, wie ihn Spohr nur höchst selten mehr erreicht hat, bringt die Introduktion des zweiten Aktes: die Hexenszene auf dem Blocksberg. Bereits die Einleitung bei geschlossenem Vorhang, ein Adagio der sordinierten Streicher unisono bereitet die mystische Stimmung prächtig vor, bis der Chor der Hexen sowohl durch die Staccato-Begleitung der Violinen mit springendem Bogen als durch den wiederholten frappierenden Taktwechsel — erst $^3/_4$, dann $^2/_8$ — einen bizarren und phantastischen Ausdruck erreicht. Carl Loewe hat in einer seiner hervorragendsten Balladen: „Walpurgisnacht“ (op. 2, No. 3), einer genialen, auch von R. Wagner besonders bewunderten Schöpfung, nichts Besseres gewußt, als diese Musik seinem Werke quasi als Huldigung für den romantischen Genossen zugrunde zu legen. Das düstere h-moll des Chores, dazu die tiefliegende Stimme der Hexe Sykorax, sowie die dreifach geteilten Bratschen, Celli und Bässe, vereint mit dem pp der Hörner, bringen einen ganz hervorragenden Klangeffekt zustande, der bei der Einfachheit der Mittel zu den geradezu vorbildlichen Stellen in der gesamten romantischen Opernliteratur zählen dürfte. Stellen von derartiger Größe und Eindruckskraft können auch die mannigfachen Unzulänglichkeiten und Schwächen nicht besonders trüben. Wenn der Meister am Schluß auch nicht mehr die mächtige Erhebung gefunden hat, um den mit Gott und Welt zerfallenen Wüstling in seinem Untergang musikalisch zu schildern, so ist der „Faust“ doch für die spätere romantische Oper, besonders für Weber, von nicht zu unterschätzendem Einfluß gewesen. Schließlich dürfen wir nicht vergessen, daß wir im Spohrschen „Faust“ das einzige nachgoethische deutsche musikalische Werk besitzen, das, ohne als Verballhornung der Goetheschen Tragödie zu erscheinen, den Stoff behandelt.

Fünf überaus inhaltsreiche Jahre, vielleicht die bewegtesten im Leben des Meisters, spannen sich zwischen die „Faust“-Komposition und die Fortsetzung des dramatischen Schaffens. Von einer erfolgreichen Kunstreise

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach der Schweiz, Italien und Holland zurückgekehrt, trat Spohr seine Kapellmeisterstelle in Frankfurt a. M. an. Bekannt ist ja wohl, daß Spohr damals in Apels Gespensterbuch in der Erzählung „Der schwarze Jäger" einen Opernstoff gefunden zu haben glaubte. Schon war ein Teil der Komposition gediehen, als der Meister durch die Schauspielerin Schröder-Devrient erfahren mußte, daß Weber den gleichen Stoff bearbeite und den ersten Akt des „Freischütz" bereits vollendet habe, was Spohr zur schleunigen Vernichtung seiner Arbeit veranlaßte. Willkommen war ihm daher der Vorschlag des „Frankfurter Theaterdichters" Johann Jakob Ihlée (gestorben 11. Juli 1827), dessen Neubearbeitung der beliebten Grétryschen Oper „La belle et la bête" unter dem Titel „Zemire und Azor" zu vertonen. Der Erfolg dieser Oper übertraf den des „Faust" bei weitem, und zwar aus leicht einzusehenden Gründen. Schon das Textbuch ist weit besser und bühnengeschickter gearbeitet und paßt sich in seiner naiven, liebenswürdigen Diktion der Romantik des Stoffes glücklich an. Dazu kommen zahlreiche feine, stimmungsvolle musikalische Erfindungen, die schon einen Übergang zu den hohen Schönheiten der „Jessonda" bilden. Auch formell können wir eklatante Fortschritte konstatieren. Zweifellos hat die liebenswürdige, gemütvolle Romantik des Sagenstoffes den Meister musikalisch ungleich mehr angeregt als die dämonische Leidenschaftlichkeit der „Faust"-Idee. Der Grundgedanke: „die Erlösung eines von der Gottheit in einen Dämon Verwandelten durch die Liebe einer Jungfrau" hat sich ja in der Folgezeit in noch ganz anderer Weise als musikalisch erwiesen. Das hat uns Wagner im „Holländer", im „Tannhäuser" und in gewissem Sinne auch im „Ring" in ungeahnter Weise gezeigt. Daß auch Spohr den musikalischen Gehalt des Erlösungsproblemes intuitiv gefühlt hat, sehen wir auf Schritt und Tritt, vor allem in der Verwendung hochbedeutsamer, regelrecht durchgeführter Leitmotive. Schon das prachtvolle As-dur-Larghetto der Einleitung ist als Symbol der Geisterwelt konsequent festgehalten und den interessantesten Variationen unterworfen. Von den zahlreichen geradezu vorbildlichen Erinnerungsthemen sei hier nur das erwähnt, mit dem Zemire, vom Segen des besorgten Vaters geleitet, mutig den Weg ins unbekannte Geisterreich antritt:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine Wendung, die sich der Tonart, Melodieenfolge und Instrumentierung (Holzbläser) nach fast wörtlich im „Tannhäuser" wiederfindet (Wolfram: „Du nahst als Gottgesandte . . ." usw.). Dazu kommen vielfache melodische Erfindungen von hoher Schönheit, wie z. B. die einst hochgefeierte Larghetto-Arie No. 7: „Rose, wie bist du reizend", die duftigsten Nachblüten Mozartscher Kunst repräsentierend, sowie das ebenfalls berühmte, klangprächtige Frauenterzett, mit dem die Schwestern Zemirens den heimkehrenden Vater begrüßen. Andererseits finden sich charakteristische Themen, wie das des verwandelten Prinzen:



und gar eine „Traumerzählung" zur Gitarre, die Art eines spanischen Bolero nachahmend.

Wenn es je gelänge, eine Oper Spohrs auf unserer Bühne zum Leben zu erwecken, so wäre bei der „Zemire" dieses Experiment am ehesten zu riskieren, bei vollster Anerkennung des musikalisch-dramatischen Hauptwerkes, der „Jessonda", die der Meister im Winter 1820/21 in Paris konzipierte. Der schon mehrfach bearbeitete Stoff[1]) erfuhr durch den Dresdner Literaten Eduard Gehe eine geschickte dramatische Gestaltung. Auch die Sprache ist gewählt und melodisch, wenn auch nicht frei von geschmacklosen Übertreibungen im Ausdruck. Dazu kommt die eigenartige romantische Stimmung, die schwermütige, träumerische Lyrik und das seltsame Kolorit des indischen Wesens, das der Spohrschen Tonsprache ausnehmend gut lag und in ihm den geeignetsten, tiefstempfindenden Komponisten erhielt. Um den angemessenen Ton zu treffen, brauchte er nur zu schreiben, wie er eben schrieb. Die im April 1822 begonnene Kompositionsarbeit war Ende Dezember dieses Jahres beendet; die erste Aufführung fand am 28. Juli 1823, am Geburtstag des Kurfürsten, in Kassel statt, mit einem enthusiastischen Beifall im Gefolge, der sich bei einer vom Meister selbst dirigierten Aufführung in Leipzig am 14. Februar 1824 wiederholte und sich gelegentlich einer Wiedergabe in Berlin am 4. Februar 1825, wozu von Spontini eine Einladung an Spohr gelangt war, ungeschwächt auf der Höhe hielt. Auch in London erregte das Werk ungewöhnliches Aufsehen.

[1]) „La veuve de Malabar", Schauspiel von Antonie-Marin Lemierre, Paris 1770; „Lauassa", von C. M. Plumicke, Berlin 1781, Musik von André und „Marie von Montalban", Oper von Winter, München 1800.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Da von der „Jessonda" eine (bei Peters in Leipzig erschienene) klare und übersichtliche Partitur vorliegt und auch im übrigen schon so manches darüber geschrieben worden ist, wollen wir von einem näheren Eingehen auf die Musik absehen und uns lieber den handschriftlichen Originalpartituren Spohrs zuwenden, die dem Musiker nur sehr schwer, bzw. gar nicht zugänglich sein dürften. Die Ereignisse des folgenden Jahres (1824) zeigen uns, daß die dramatische Spannkraft bei Spohr zunächst nicht nachgelassen hat. Kurz nach der Leipziger „Jessonda"-Aufführung erhielt der Meister vom Kurfürsten den Auftrag, für die Vermählungsfeier der Prinzessin Marie mit dem Herzog von Sachsen-Meiningen im Frühjahr 1825 eine neue Oper zu schreiben. Der schon in Wien mit Körner besprochene Plan, das Musäussche Märchen „Rübezahl" zu vertonen, tauchte nun wieder in Spohr auf, und der in Kassel lebende Legationsrat Dr. G. Chr. Döring (geboren 11. Dezember 1789 in Kassel, gestorben 10. Oktober 1833 in Frankfurt) lieferte ein im ganzen passables Libretto: „Der Berggeist", dessen Komposition die Zeit von Mai bis Dezember 1824 in Anspruch nahm. Spohr war nach der Premiere am 23. März 1825 von seinem neuen Werk nicht recht befriedigt, auch nicht gelegentlich der pomphaften Aufführung in Leipzig (16. September dieses Jahres), der vorletzten, die der „Berggeist" überhaupt erleben sollte. Hatte doch mehrere Jahre später (1833) Ed. Devrient den gleichen Stoff seinem „Hans Heiling" zugrunde gelegt, einem Buch, das Heinrich Marschner bekanntlich zu einer unvergänglichen Meisterschöpfung der Romantik vertont hat. Auf einen Vergleich des Döringschen und des Devrientschen Textes, sowie der Musik Spohrs und der Marschners einzugehen, wäre unangebracht und müßig. Denn es ist auf den ersten Blick zu ersehen, daß die Oper Spohrs der ganzen Anlage nach hinter Marschners Meisterwerk in jeder Hinsicht weit zurückstehen muß. Dazu kommt, daß der „Berggeist", die Jugendopern abgesehen, vielleicht die schwächste Schöpfung ist, die Spohr aus der Feder geflossen, und daß er damit die Erwartungen, die der Komponist der „Jessonda" erweckt hatte, arg enttäuscht haben mag. Die musikalische Erfindung ist szenenweise von erschreckender Dürftigkeit, und das in so erfreulicher Steigerung zutage getretene Charakterisierungsvermögen hat fast überall versagt. In ödem Gleichmaß schleppt sich die Musik hin, ohne irgendwo und -wie eigenartiges Gepräge oder sonst originelle romantische Züge aufzuweisen, obwohl das Textbuch vielfach dazu Gelegenheit gegeben hätte.

Obwohl der „Berggeist", wie Spohr selbst zugibt, mit der letzten Aufführung in Prag quasi zu Grabe getragen wurde, ergriff der Meister doch nach kaum einjähriger Frist mit freudiger Zuversicht die Gelegenheit zur Komposition einer neuen Oper, die sich ihm mehr als je durch Zufall bot. Im Sommer 1825 wollte sich ein Schüler Spohrs in der Opernkomposition

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

versuchen und ließ sich von einem jungen, ihm befreundeten Dichter K. H. Pfeiffer die Novelle von Tieck: „Pietro von Abano“ zu einem Textbuch bearbeiten. Er mochte sich aber musikalisch noch nicht gereift genug fühlen und trug die Vertonung des genannten Buches seinem Lehrer Spohr an. Dieser fand Gefallen am Stoff, und bereits im August 1827 lag die Oper fertig vor. Meyerbeer äußerte sich in einem Brief vom 4. März 1828 außerordentlich günstig über den „Pietro“; wir hören von „der sinnreichen Art, wie die Saiteninstrumente halb con sordini, halb senza con sordini den Dialog nuancieren“, vom „imposanten Finale des zweiten Aktes“ und „außerdem“ von „einer Menge einzelner Züge herrlicher dramatischer Intentionen, trefflicher Deklamation, neuer, pittoresker Instrumentirung und Harmonisation“. Besonders die Hinweise Meyerbeers auf die Instrumentierungsfeinheiten machen die Tatsache, daß die handschriftliche Partitur zum „Pietro“ nicht mehr aufzutreiben ist, noch bedauerlicher. Die musikalische Betrachtung dieses Werkes ist nur nach einem (bei Schlesinger, Berlin erschienenen) Klavierauszuge möglich. Wenn Spohr seine musikalischen Ausdrucksmittel je überschätzt hat, so war es bei der Vertonung dieses Stoffes der Fall, wenn ihn auch andererseits die höchst eigenartige Romantik, die schon dem italienischen Lokalkolorit innewohnt, sowie der mysteriöse, spiritistische Grundton der Handlung intensiv angeregt haben mag. Die Vertonung derartiger Elemente hätte aber mindestens Weber oder E. T. A. Hoffmann zufallen müssen, um der höchst eigenartigen Färbung des Stoffes den entsprechenden musikalischen Grundton zu verleihen, — über die Grenzen der Spohrschen Tonsprache mußte die Aufgabe jedenfalls hinauswachsen. Trotzdem hat die Musik manche feine Züge aufzuweisen und strebt vielfach mit Erfolg nach Kontrastwirkungen und Charakteristik des Ausdrucks. So z. B. findet Spohr gleich zu Anfang der f-moll Ouvertüre die zur Grundstimmung erforderliche düstere Klangfarbe, verwendet manche bemerkenswerte Erinnerungsthemen und erhebt vor allem, was ihm bisher nur einmal in „Jessonda“ gelungen ist, das Rezitativ über die traditionelle handwerksmäßige Anfassung zu wirklichem dramatischen Ausdruck. Totzdem hat der „Pietro“ nicht zuletzt „wegen des Bischofs und des Kirchenapparates“ recht wenig Verbreitung gefunden, und Spohr beschäftigte sich daraufhin ausschließlich mit symphonischer Musik, was er mit den Worten: „da es mit der Verbreitung meiner Opern nicht recht hatte glücken wollen“ selbst begründet. „Es ließ mir jedoch“, so schrieb er 1829, „der Wunsch, noch einmal mein Glück mit einer Oper zu versuchen, keine Ruhe, und ich bewog daher Karl Pfeiffer, mir eine spanische Novelle von Washington Irving, die mir sehr anziehend und ganz für eine Oper tauglich schien, als solche zu bearbeiten.“ Auf diese Weise entstand der am 28. Juli 1830 zum erstenmal aufgeführte

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Alchimist". Merkwürdigerweise kam es auch bei diesem Werk nur zu einer einzigen Aufführung außerhalb Kassels — in Prag. Mit dem „Pietro" oder gar mit dem „Berggeist" verglichen, bedeutet der „Alchimist" einen wesentlichen Fortschritt in jeder Hinsicht. Der klare, geschickte Aufbau der interessanten Handlung gab mannigfache Gelegenheit zu dramatisch bewegten, lebensvollen Szenen. Von den vielen interessanten Einzelheiten möchte ich besonders die erste Szene des dritten Aktes, den Halbschlummer des unschuldig eingekerkerten Alchimisten nennen, wobei Spohr den visionären Grundton in geradezu vorbildlicher Weise getroffen hat. Instrumentale und harmonische Feinheiten finden sich dabei in Fülle. Außerdem ist ja der „Alchimist" in den letzten Jahren musikhistorisch bekannt geworden. Finden sich doch in ihm die beiden „Tristan"-Akkorde fast wörtlich in Tonart und sequenzartiger Fortbildung.[1])

Erst fünfzehn Jahre später setzte Spohr sein dramatisches Schaffen fort. Im Jahre 1844 begann der 60jährige sich ernstlich mit dem Gedanken zu beschäftigen, noch einmal eine Oper zu komponieren. Von den vielen zugesandten Büchern in keiner Weise befriedigt, kam er auf die Idee, mit Hilfe seiner Frau das Kotzebuesche Schauspiel: „Die Kreuzfahrer" zu einer Oper zu bearbeiten, die am Neujahrstage 1845 in Kassel in Szene ging. Obwohl sich Mendelssohn, Meyerbeer und auch Wagner, mit dem Spohr 1846 in Leipzig zusammengekommen war, anerkennend über das Werk aussprachen, vermochte der Meister doch keinen rechten Boden mehr zu gewinnen. In einem Brief vom 11. Februar 1845 an Wagner gibt Spohr seine Anschauungen und Absichten bezüglich der neuen Oper kund. U. a. heißt es dort:

„Mir ist wohl bewußt, daß bei der Opernkomposition Erfahrung und Wissen weniger wie bei jeder anderen Kunstgattung, eine jugendliche Phantasie ersetzen kann. Ich hatte es deshalb auch schon längst aufgegeben, noch eine Oper zu schreiben und es bedurfte wiederholt der Anregung meiner musikalischen Freunde, nach 15jähriger Pause wieder eine solche Arbeit vorzunehmen. Mein ganzes Streben ging dahin, den Opernstil zur Einfachheit zurückzuführen, ohne jedoch auf den Reichtum der Harmonieen und der effektvollen Instrumentation der Mozartschen und späteren Zeit zu verzichten. Bei diesem Bestreben mußte das Werk nicht nur im Stil und in der Form von der neuen Opernmusik, sondern auch von meiner eigenen Arbeit der Gattung sehr abweichen."

Es ist zu begreifen, daß der an Kontrasten und dramatisch bewegten Momenten reiche Stoff Spohr zur Vertonung angeregt haben mag; wollte doch der Meister gewissermaßen neue Bahnen betreten. Daß aber dabei „Erfahrung und Wissen" die „jugendliche Phantasie", id est die musikalische Erfindung, nicht zu ersetzen vermögen, hat Spohr in seinem letzten Werk

[1]) Näheres darüber in Edgar Istels „Wagners Tristan-Akkorde" im zweiten Septemberheft des Jahrgangs 1907/08 dieser Zeitschrift.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nur zu deutlich bewiesen. Es muß in Anbetracht des Fleißes und der Begeisterung, mit der der Sechszigjährige an seine Aufgabe herangetreten ist, mit aufrichtigem Bedauern konstatiert werden, daß die Musik der „Kreuzfahrer" nicht annähernd die Ziele erreicht hat, die Spohr sich selbst damit gesteckt hatte, noch auch unsere Erwartungen, die die genannten Antezedenzien zeitigten, nur einigermaßen zu erfüllen vermag. Das Studium der Partitur muß notwendig eine Enttäuschung verursachen. Trotz manch gelungener Ansätze zu dramatisch-lebensvollen Szenen verfällt die Musik nur allzubald in die bekannte weichliche Art, und die lyrischen Ausdrucksmittel dominieren dort, wo dramatischer Aufschwung unbedingt erforderlich gewesen wäre. Dazu macht sich noch ein unverkennbar seniler Zug durch das Ganze hindurch bemerkbar. Mit den „Neuerungen", auf die der Meister sich so viel zugute tut, werden zwar die oft überlangen Arien und Ensembles vermieden, doch erfahren infolgedessen die Rezitative eine endlose, durch ihren Mangel an Charakteristik mindestens ebenso ermüdende Behandlung.

Mit den „Kreuzfahrern" endet die einen Zeitraum von 38 Jahren umfassende Opernkomposition Spohrs. Es erscheint nicht angebracht, für den Kasseler Meister Propaganda zu machen. Der Strom geschichtlicher Entwickelung, besonders auf musikalisch-dramatischem Gebiet, erfüllt sich ja trotzdem mit der ihm eigenen Elementargewalt. Vielleicht müßte Spohr älter sein, um für unsere Tage ein Interesse zu gewinnen — ganz der Vergessenheit anheimfallen wird er nie! Kein bloßer Epigone, aber doch im wesentlichen eine Übergangserscheinung, ein Vermittler, hat er, als die neuen Ideale, die er miterkämpfen half, verwirklicht waren, der Zeit seinen Tribut entrichten müssen, und wenig dankbar hat die Welt, die ihn bei Lebzeiten als musikalischen Herrscher verehrte, allzu rasch ihn fast vergessen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK DES LÄRMS

von F. A. Geißler-Dresden

Der Kampf gegen den Lärm ist in unserem Zeitalter der schwachen oder empfindlichen Nerven so volkstümlich, daß man ihn organisiert und, um einem dringenden Bedürfnis Genüge zu tun, einen neuen Bund gegründet hat, der den Geräuschen des Alltags tatkräftig entgegenwirken soll. Jeder geistige Arbeiter wird diesen Bestrebungen wohlwollend gegenüberstehen und von Herzen wünschen, daß alle Mitglieder des Antilärmbundes in Haus und Umgebung sich der möglichsten Ruhe befleißigen und dadurch vorbildlich wirken möchten, denn wenn Schopenhauer sich schon mit Heftigkeit gegen das Peitschenknallen wandte, das ja gegenwärtig nur eins der geringsten Alltagsgeräusche darstellt, so würde er heutzutage sicherlich einen flammenden Protest erheben gegen die zahllosen Lärmerscheinungen, mit denen uns die Technik und der Verkehr an jedem Tage neu beglücken.

Aber bei aller Anerkennung für den Mut und die Bestrebungen der Lärmgegner muß man doch den Einwand erheben, daß der neue Bund gerade das zu bekämpfen unternimmt, was die klangliche Erscheinungsform, das tönende Echo unseres gesamten Lebens, der an jedem Tage sich erneuernden modernen Entwickelung ist. Denn in Klängen offenbart sich alles Lebens Eigenart wie in einem singenden Spiegel. Wenn die Alten von der „Musik der Sphären“ redeten, so offenbarten sie damit den ebenso schönen wie tiefen Gedanken, daß der Gang der in ewiger Majestät und Ruhe unermüdlich ihre Bahn wandelnden Himmelskörper von einer gewaltigen, hehren Fülle von Klängen begleitet sein müsse; und die gesamte Tonkunst aller Völker hat von dem Augenblicke an, da sie ihrer charakteristischen Kraft sich bewußt wurde, immer das Bestreben gehabt, die Dinge der Welt durch Tonfolgen oder Harmonieen zu kennzeichnen, die zum Ausdruck der „inneren Musik“ dienen sollten, die in jedem Wesen, jedem Vorgang schlummert und nur dem ahnungsvollen Ohre des die Welt belauschenden Künstlers vernehmbar ist.

Darum sollte der Musiker nicht ohne weiteres dem Kriegsruf gegen den Lärm Folge leisten, sondern in ihn einzudringen suchen als in die große Symphonie aller der Klänge, Töne und Geräusche, die mit unserm Dasein untrennbar verbunden sind, weil sie gleichsam dessen akustischen Ausstrahlungen darstellen. Sobald man sich zu dieser An-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schauung durchgerungen hat, wird man den Lärm nicht mehr als etwas Willkürliches und Gemachtes ansehen, sondern als die unerschöpfliche Quelle von Anregungen, die um so befruchtender für einen Musiker sein müssen, je mehr ihn sein Talent dazu befähigt, die undisziplinierten Bestandteile des Lärms zu sondern und zu gruppieren, sowie die unbestimmten Geräusche in feste Tonbilder zu fassen. Denn das Wesen der modernen Musik besteht ja gerade darin, aus der mosaikartigen Vereinigung und dem kaleidoskopartigen Wechsel der verschiedenartigsten Töne und Tonfarben ein großes, individuell belebtes Klangbild zu schaffen, das rückständige Leute in ihrem musikalischen Unverstand oft genug als „Lärm" bezeichnen. Und wenn die Musik im allgemeinen den Seelenzustand einer Zeit widerspiegelt, so geben Polyphonie und Instrumentation im besonderen Aufschluß über dasjenige Maß von Ausdruckskraft oder Ausdrucksverfeinerung, das den Gehörnerven der betreffenden Zeit entspricht.

Weil das moderne Leben so laut geworden ist, daß selbst der Durchschnittsmensch sich nur unter beträchtlicher Anstrengung bemerkbar machen kann, so ist die Intensität unserer Orchestermusik in neuerer Zeit immer mehr gestiegen. Selbst zum Ausdruck einfacher Empfindungen und alltäglicher Vorgänge setzt der moderne Tonsetzer einen so großen und komplizierten Orchesterapparat in Bewegung, wie ihn die Musiker früherer Zeiten selbst bei den gewaltigsten Aufgaben nicht zur Verfügung hatten. Es erscheint auf den ersten Blick als Widerspruch in sich selbst, daß die moderne Musik zu immer größerer Wucht des Ausdrucks gelangt ist, je mehr sie sich bemühte, in die geheimsten Tiefen der Seele spähend einzudringen und deren feinste Regungen zu belauschen und in Töne umzusetzen. Aber die Lösung dieses scheinbaren Rätsels liegt just in dem vielgeschmähten „Lärm" des modernen Lebens. Durch diesen ist das menschliche Ohr daran gewöhnt worden, vielerlei Klänge gleichzeitig zu vernehmen, sie als selbständige Lebensäußerungen von einander zu unterscheiden und sie dabei doch als ein Ganzes zu erfassen. Leben und Tonkunst sind heute auf dem Prinzip der Polyphonie aufgebaut. Wie wir uns aus der tiefen Stille einer ländlichen Abgeschiedenheit, so wohltuend wir sie zunächst empfanden, doch nach einer gewissen Zeit wieder in das Hasten und Branden des brausenden Lebens zurücksehnen, so erweckt die homophone Schreibart, so gern wir ihr zunächst auch lauschen, doch bald das Verlangen nach der Polyphonie, die wir auf die Dauer nicht zu entbehren vermögen. Seitdem uns die Psychologie gelehrt hat, daß alle unsere Empfindungen und Seelenregungen aus zahlreichen, mehr oder minder stark wirkenden Motiven herauswachsen, ist diese Erkenntnis auch in den Künsten, besonders in der Tonkunst, zum Ausdruck gekommen. Es ist sicherlich nicht ohne tiefe Bedeutung, daß jene kurzen, frag-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

mentarischen, leicht umwandlungsfähigen und in ihrer technischen Verwendbarkeit unerschöpflichen Tonfolgen, die heute an Stelle der breiten, in sich geschlossenen Themen getreten sind, als Motive bezeichnet werden.

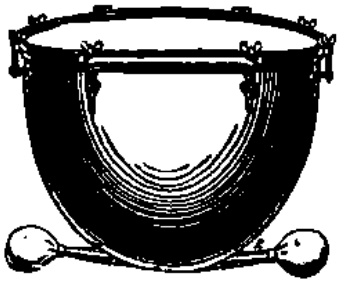
Was nun das rein musikalische Element des Lärms anbelangt, so weiß jeder Feinhörige, daß das Ineinanderfließen verschiedener Töne zwar anfangs das Ohr beleidigt, aber bei längerem Hinhören einen ganz eigenartigen Gesamtklang hervorruft, dessen graue Grundfarbe sich vortrefflich dazu eignet, bestimmte scharfe, durchdringende, explosive Geräusche sich davon abheben zu lassen. Ich möchte von diesen Gesamtklangbildern nur drei erwähnen, die in ihrem Grundton wieder von einander vollständig verschieden sind: das einer belebten städtischen Straße, das eines Schützenfestplatzes oder Jahrmarkts und das einer großen Menschenmenge, wie sie sich in ausgedehnten Gastwirtschaften oder bei Versammlungen aller Art zusammenfindet. Jeder Musiker empfindet schon bei der bloßen Vorstellung dieser drei Gesamtklänge, daß sie von einander so verschieden sind wie etwa drei Tonarten, daß es sich aber doch lohnt, sie in ihrer Grundstimmung, die zweifellos eine musikalische ist, zu erfassen; denn für eine solche Auffassung durch das Ohr des Künstlers gibt es, je nach dessen Temperament, Stimmung und Absicht, eine Fülle von Möglichkeiten, ja, es kommt nicht selten vor, daß derartiger Lärm beim Künstler musikalische Einfälle schönster Art auslöst. Wir wissen z. B., daß Mozart gern beim Komponieren das Gespräch einiger Freunde hörte, daß Schubert im Lärm eines Biergartens herrliche Melodieen fand, und daß Johann Strauß mitten in einem lauten Mahle oder geräuschvollen Feste sich oft für eine Weile in eine Ecke zurückzog, um eine seiner köstlichen Weisen aufzuzeichnen, die ihm aus dem Toben und Tosen der Menge wie ein holdes Götterkind entgegengesprungen war. So wird auch für den modernen Musiker dieses Stimmengewirr und Tönegebraus oft genug Anreiz zum Schaffen werden, zum mindesten aber seinem Gedächtnis Klänge einprägen, für die er später im gegebenen Augenblicke schon die rechte Verwendung finden wird.

Neben diesen Gesamtwirkungen bietet aber der vielgeschmähte Lärm auch zahlreiche Einzelanregungen musikalischer Art. Wie unendlich verschieden in Abstimmung, Rhythmus und Tonfall sind nicht die zahlreichen Rufe der Händler, die ihre Waren anpreisen; wie viele Nuancen hat nicht allein das warnende „He!“ der Kutscher, das Summen der elektrischen Straßenbahnen, die übrigens noch durch eine Reihe anderer Geräusche musikalisch interessant sind! Das Klirren der metallnen Wagen- und Geschirrteile auf hartem Granitpflaster, der dumpfe, klatschende Aufschlag der Pferdehufe auf dem Asphalt, das Feststampfen neugepflasterter Straßenteile durch die schweren eisernen Keulen — das alles sind Klänge, die den Musiker stundenlang fesseln können. Dazu kommt noch der uner-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schöpfliche Reichtum an Rhythmik, den der Lärm des Tages bietet, und der dem Musiker wiederum Anregung zu eigenem Schaffen gibt, da sich bekanntlich aus einem eigenartigen Rhythmus sehr oft von selbst eine Melodie oder ein Motiv herausbildet. So hat jeder Lärm seine besonderen Klangbestandteile, die im einzelnen ebenso der musikalischen Beobachtung wert sind wie im ganzen. Der Musiker, der diese scheinbaren Tonmassen teils zu entwirren, teils als Mischklang festzuhalten weiß, erlangt den Anschluß seiner Kunst an das wirkliche Leben und ist dem Kollegen, der sich hermetisch in sein Arbeitszimmer verschließt und womöglich noch beim Komponieren die Ohren mit Werg oder Wachs verstopft, so weit voraus wie der Freilichtkünstler dem Ateliermaler.

Alles verstehen heißt auch in unserem Falle alles verzeihen. Man bemühe sich ernsthaft, den Lärm musikalisch zu verstehen, und man wird ihm mancherlei zu danken haben und ihn sogar liebgewinnen. Womit aber beileibe nicht gesagt sein soll, daß eine Verstärkung der Lärmerscheinungen im musikalischen Interesse wünschenswert wäre.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BEETHOVENS SKIZZEN ZUR KANTATE: DER GLORREICHE AUGENBLICK

ZUM ERSTEN MALE MITGETEILT

von Dr. Georg Schünemann-Berlin

Schluß

Zum letzten Mal wird der Chor erst später (Seite 40) wieder aufgenommen. Diese Partiturskizze ist mit Bleistift geschrieben und mag wohl erst später nachgetragen worden sein. Beethoven pflegte zu diesem Zweck oft nach dem ersten Entwurf mehrere Seiten frei zu lassen, um nachträglich Varianten einzuzeichnen. Das vorliegende Skizzenbuch ist überhaupt reichlich mit solchen Bleistiftskizzen versehen. Diese letzte Skizze sieht so aus:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Bis hierher reichen die Skizzen zum zweiten Teil des ersten Chores, bei deren Lektüre man jedoch nicht übersehen darf, daß es sich um Skizzen, um lose aneinandergereihte musikalische Gedanken handelt, denen naturgemäß hie und da Schwächen anhaften. Die endgültige Fassung bringt noch einige Abweichungen, doch sind alle wichtigen melodischen und motivischen Führungen den hier gegebenen Skizzen entnommen. Man sieht, mit welcher Energie Beethoven selbst an kleineren, uns unscheinbar anmutenden Stücken gearbeitet hat.

Wenden wir uns nun zum ersten Rezitativ (No. 2 der Kantate). Die Skizzen beginnen gleich auf der zweiten Seite:

Seite 2.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hieran schließen sich Skizzen zu andern Teilen des Rezitativs. Erst auf der Seite 4 begegnen wir wieder dem Anfang. Zunächst tauchen einige Instrumentalentwürfe (Ritornell) auf:

Seite 4.



Beethoven hatte anfangs wahrscheinlich an ein Violin-Solo gedacht. Später ließ er das Rezitativ mit einem Cello-Solo beginnen. Auf Seite 9 wird der Text in einem Zuge bis zum Anfang des Chores entworfen (nur schwer leserlich):



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Ich stelle nunmehr sämtliche Varianten von diesem Rezitativ zusammen:

Seite 3:



Seite 3:



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Seite 4:



Seite 5: (Bleistift-Skizze)



Seite 10:



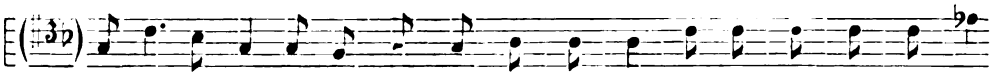
Diese letzte Skizze stellt die endgültige Fassung dar, wie sie auch im Druck steht. (Siehe auch oben.)

Seite 3:



Seite 13:





(Instrumentalmotiv zum Rezitativ)





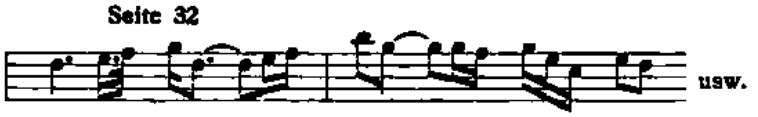
(Instrumentalskizze zum Rezitativ)



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN.



In D-dur zu lesen und im



Skizze zum Anfang des Rezitativs. Eine völlig andere Idee als die oben S. 95 angegebene. Sie kommt der endgültigen Fassung schon näher.

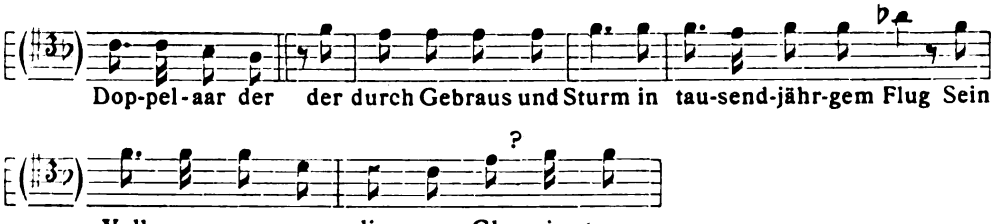


Auf der folgenden Seite (Seite 33) wird das ganze Rezitativ wieder im Zusammenhang entworfen:

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



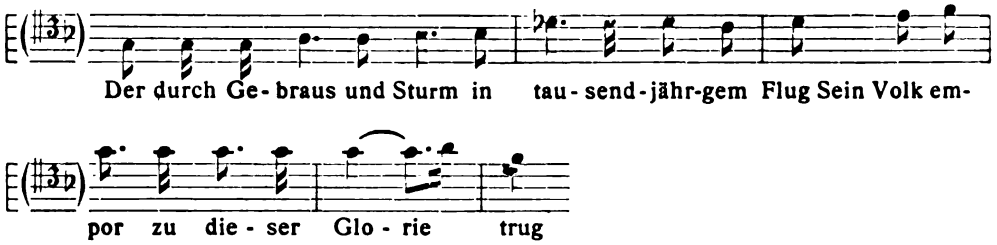
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



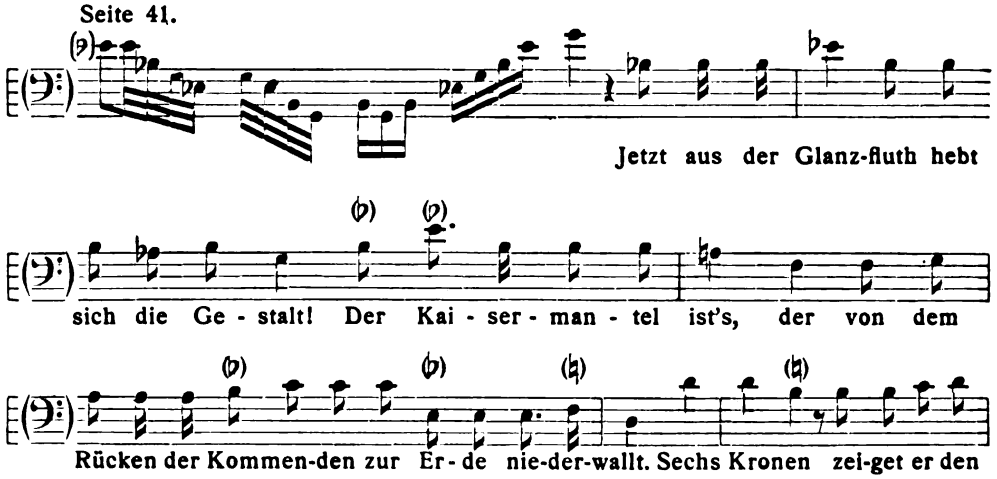
Es folgen Skizzen zu einigen Phrasen:



Hier taucht zum ersten Mal der Gedanke auf, „Glorie" mit einer Fermate zu versehen.



Das Rezitativ wird zum vierten Mal zusammenhängend entworfen:



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Diese Fassung ist die letzte des Rezitativs. Sie stimmt mit dem Druck fast genau überein. Die noch bleibenden geringfügigen Varianten hat Beethoven jedenfalls beim Ausschreiben der Partitur in diese gleich eingetragen. An dies Rezitativ schließt sich ein kleinerer Chor an auf den Text: „Vienna, Kronengeschmückte, Götterbeglückte, Herrscherbewirtende Bürgerin. Sei gegrüßt von den Völkern allen und Zeiten, die an dir vorüberschreiten, denn jetzt bist du der Städte Königin, Vienna!“ Ich gebe hier zum Schluß sämtliche Skizzen zu diesem Chor, wie sie der Reihe nach auftauchen:

Seite 3.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



(Dieses die endgültige rhythmische Fassung.)

Seite 4.



Seite 5.



(Bleistift)



Instrumentalbegleitung zum Chor:

Seite 10.



Seite 11.

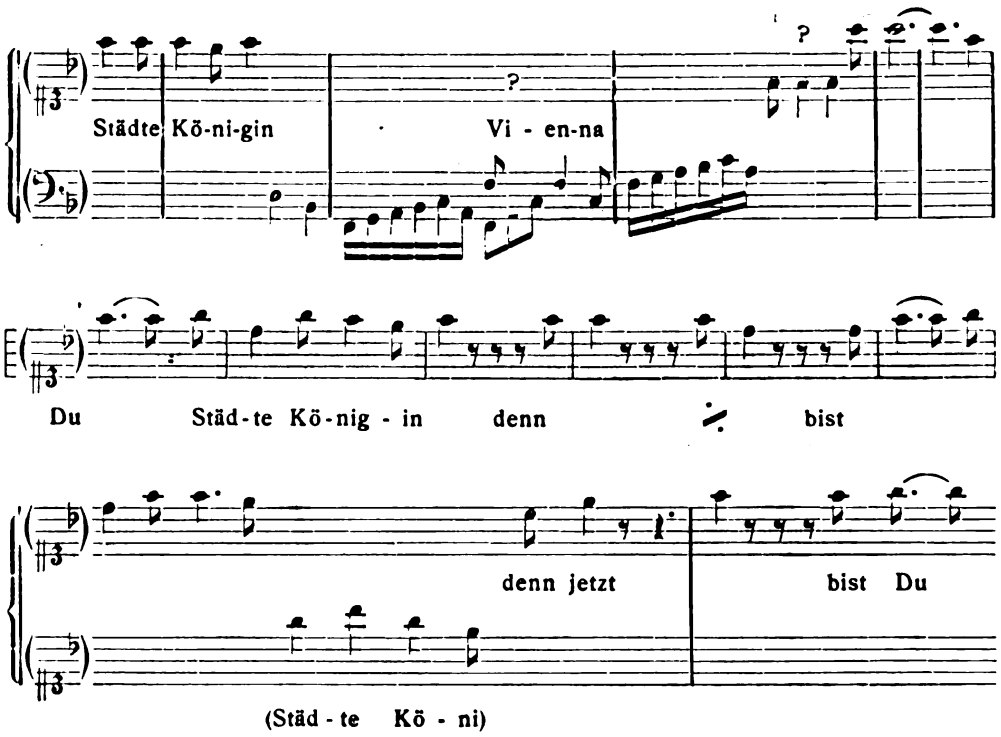


Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



8*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Seite 29.



Seite 32.



Seite 34.

Sey gegrüßt usw. (durchgestrichen)

Seite 35.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Hiermit sind die Skizzen zu No. 1 und 2 der Kantate, die sich neben anderen Skizzen durch 42 Seiten des Buches hinziehen, abgeschlossen. Überaus lehrreich ist es nun, an Hand der Partitur die Skizzen noch einmal durchzugehen. Hierbei bemerkt man eine Anzahl von Varianten, die Beethoven auf Grund des Skizzenmaterials wohl direkt in die Partitur eingeschrieben hat. Ferner fällt die im Skizzenbuch nur wenig angedeutete Instrumentalbegleitung der Kantate auf. Es ist wohl anzunehmen, daß Beethoven bei Niederschrift der Vokalskizzen auch deren Instrumentierung im Gedächtnis behielt, ohne sie genauer aufzeichnen zu müssen. Hieraus erklären sich auch die Härten der mitgeteilten Partitur. Auf jeden Fall gehört das Studium Beethovenscher Skizzen zu den interessantesten Kapiteln der Klassiker-Geschichtsschreibung, und ich hoffe, daß die möglichst vollständig mitgeteilten Skizzen[1]) einen kleinen Einblick geben werden in die Art und Weise der gerade bei dieser Komposition überaus mühevollen Beethovenschen Arbeit.

[1]) Einige unbedeutende Korrekturen sowie völlig unleserliche Skizzen mußten natürlich fortfallen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

JOH. SEB. BACHS SCHÄDEL UND DAS VON MIR AUFGEFUNDENE BILD DES MEISTERS

von Fritz Volbach-Tübingen

Im vorigen Jahre hat bereits O. Landmann an dieser Stelle[1]) in einem vortrefflichen Aufsatze die Echtheit meines Bachbildes mit so schlagenden Beweisen festgestellt, daß damit eigentlich die Zweifel, die vorher hier und dort — vielleicht nicht immer ganz selbstlos — auftauchten[2]), gründlich beseitigt sind; besonders seitdem auch Fachmänner wie Albert Schweitzer und Philipp Wolfrum in ihren Bachbiographieen so rückhaltlos für das Bild eingetreten sind.

Die folgenden Auseinandersetzungen sind gleichsam Ergänzungen zu der Arbeit Landmanns und das Resultat von strengen Untersuchungen eines unserer bedeutendsten Anatomen, des Professor Froriep, Direktor des anatomischen Instituts in Tübingen. Sie setzen allerdings die von Professor His seinerzeit wissenschaftlich dargetane Echtheit des Bachschen Schädels voraus.

Der Vergleich, den Professor Froriep nun zwischen Schädel und Bild anstellte, zeigte eine vollständige Übereinstimmung beider gerade in den charakteristischen Punkten, wo Zufälligkeiten ausgeschlossen sind. Wie sie einerseits die Identität meines Bildes beweist, so wird umgekehrt durch diese Untersuchung auch die Echtheit des Schädels gestützt, denn daß beide zu einander gehören ist zweifellos richtig, man müßte sonst annehmen, daß Schädel und Bild einem Dritten angehörten, was aber durch den Vergleich mit den andern Bachbildern sich von selbst widerlegt.

Am Schädel fallen uns sofort die niedrigen, in ihrem Umfange im Verhältnis zum Gesicht kleinen Augenhöhlen auf. Das ist auch auf dem Bilde deutlich hervorgehoben. Auch der Abstand der Augen stimmt gut überein.

Die auf allen Bildern sichtbaren, stark abwärts gerichteten, an der Nasenwurzel mit den senkrechten Hautfurchen zusammenhängenden Augenbrauen sind auch auf meinem Bilde scharf ausgeprägt.

[1]) Siehe Jahrgang VII, Heft 16.

[2]) Manches Urteil ist allerdings dadurch entschuldbar, daß es sich auf eine der vorhandenen Reproduktionen stützt statt auf das Original. Keine dieser Wiedergaben aber entspricht dem Original, sie haben alle etwas Fremdes und zwar so stark, daß eine Beurteilung nach ihnen direkt unmöglich ist, wie mir auch Herr Landmann und Andere sofort zugestanden, als sie das Original kennen lernten.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eins der wichtigsten Kennzeichen, das zwar von His nicht erwähnt wird, von Professor Froriep aber am Gipsabguß des Schädels festgestellt wurde, ist die am Schädel deutlich erkennbare geringe Linksabweichung des knöchernen Nasenrückens. Auch der Maler hat diese Eigentümlichkeit charakteristisch wiedergegeben: mein Bild zeigt, wie alle Bachporträts, links-schiefe Nase geringen Grades. Das auf dem Bilde außergewöhnlich starke Abwärtsgerichtetsein der Nase zwischen Spitze und Nasenlöchern hebt auch Seffner in seiner Büste in Übereinstimmung mit andern Bildern hervor.

Als drittes in Schädel und Bild übereinstimmendes Merkmal nenne ich die vortretende Unterlippe (bzw. Unterkiefer). Die unteren Zähne ragen bei geschlossenem Munde, wie der Schädel noch zeigt, vor die Oberzähne, und die Unterlippe wird stark vorgedrängt. Dieses, sowie auch der verhältnismäßig große Abstand der Lippenspalte vom Nasenansatz ist sowohl dem Schädel als dem Bilde, ebenso allen übrigen Bildern gemein, besonders deutlich sichtbar auf dem Kütnerschen Stich.

Mein Gemälde ist das Bild eines Sechszigjährigen. Darauf deuten hin erstens die von der Augengegend senkrecht über die Wangen herabziehende Furche, zweitens das sackförmige Hängen der Haut neben dem Kinn, während das Kinn selbst noch sehr kompakt, fest und energisch erscheint. In der Darstellung dieser Partie scheint mir Seffner etwas schematisch. Überhaupt meine ich in seiner, gewiß wundervollen Büste das Bestreben zu erkennen, Bach nicht als Greis, sondern jünger, in der Vollkraft der Mannesjahre stehend, darzustellen. Mein Bild kann somit nur in die Zeit zwischen 1740—50 fallen, was wieder für seine Identität mit dem Kittelschen Bilde in Erfurt spricht, die ich von Anfang an vermutet habe. Diese Ansicht hoffe ich demnächst auch historisch fest begründen und darüber berichten zu können. Rückwärts verfolgen konnte ich die Geschichte des Bildes bis Querfurth, wo es in den Händen eines Organisten war, dessen Sohn nach Mainz abwanderte und es dorthin mitnahm; nach dem Tode des Enkels des Organisten ist es in meinen Besitz gekommen. Es fehlt nur noch das letzte Glied in der Kette. Ob dieses zu erkunden ist, bleibt abzuwarten. „Das Bild hat nachweislich nach Kittels Tod noch eine Zeitlang an der Orgel in der Predigerkirche zu Erfurt gehangen. Als dann aber während der napoleonischen Kriegszeit die Kirche zum Lazarett umgewandelt wurde, ist das Bild mit mehreren andern wertvollen Bildern abhanden gekommen."[1]) Es muß gewaltsam und in großer Eile, vielleicht um es in dieser wilden Kriegszeit zu retten,

[1]) W. His: Anatomische Forschungen über J. S. Bachs Gebeine und Antlitz. Leipzig 1895, S. 411.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

von seinem ursprünglichen Platze weggenommen worden sein. Denn es ist offensichtlich aus dem ursprünglichen Rahmen mit einem Messer herausgeschnitten und „gerollt" und dann über einen neuen kleineren Blendrahmen gezogen worden; das zeigt besonders der noch von der Farbe vollständig bedeckte umgekrempelte Rand des Bildes, während dieser ja sonst naturgemäß ohne Farbe bleibt. Der jetzige Rahmen ist jünger als die Malerei.

Zum Schluß will ich noch auf einen Widerspruch, den alle Bachbilder zum Schädel aufweisen, hindeuten. Es ist die Behandlung der Stirne. Auf den Bildern erscheint sie breit und hoch, auf meinem Gemälde wie die Stirne eines Zeus, während der Schädel eine mehr zurückweichende, schmälere Stirn aufweist. Es ist nicht nur die Perücke, die diesen Eindruck des Majestätischen vortäuscht, sondern es liegt dieser Abweichung von der Natur eine Absicht des Malers zugrunde. Sie fällt uns nicht nur bei den Bachbildern auf, sondern bei einer ganzen Reihe von Porträts jener Zeit; am drastischesten kommt sie uns zum Bewußtsein, wenn man z. B. die Bilder Händels, etwa von Hudson, mit dem nach der Totenmaske gemeißelten Kopfe des Standbildes in Westminster von Roubillac vergleicht. Es liegt dieser Idealisierung derselbe Grund unter, der jener Zeit die Perücke aufzwang, nämlich durch sie die Würde zu steigern. Das starke Betonen der Stirne sollte die Bedeutung des Dargestellten sichtbar machen und besonders hervorheben.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aus deutschen Tageszeitungen

AUGSBURGER POSTZEITUNG (Literarische Beilage) vom 23. April 1909. — Josef Herbeck betrachtet in dem Aufsatz „Die deutsche Klaviermusik vor Beethoven" hauptsächlich die Sonaten von Kuhnau, Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn, Mozart und Rust. Auch über das Leben dieser Tonsetzer berichtet der Verfasser.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) vom 16. Juni 1909. — In dem Aufsatz „Konstanz Berneker" sagt Richard Sternfeld: „Es ist ... gar nicht wahr, daß dem Genius Anfeindung und Verfolgung nichts schaden; denn angenommen, daß er sich schließlich immer über Torheit und Mißwollen leuchtend erhebt — wer kann sagen, was ihn der jahrelange Kampf gekostet, was dieser uns an Früchten seines Schaffens entzogen hat? Wie viel schlimmer aber sind die bedeutenden und vielversprechenden Talente daran, die nicht die werbende Kraft des Genies besitzen und deshalb auch meist der tätigen Jünger und Vorkämpfer entbehren ... Auch das ist gar nicht richtig, daß die Kunst ganz allein von den Schöpfungen der großen Genien ausgefüllt wird; ein jeder hat an sich selber erfahren, wieviel Genuß und Freude ihm in Kunst, Musik und Literatur von den Werken so vieler edler und eigenartiger Mehrer unseres Kulturschatzes geschenkt worden ist, die er doch nicht zu den genialen Meistern rechnen kann. Ein solches Talent von reichster Fülle des Empfindens und feinstem Kunstgefühl ist Konstanz Berneker gewesen. In seiner Musik ist uns jetzt erst, nachdem er selbst vor drei Jahren in Königsberg gestorben ist, eine Quelle des Schönen und Erhebenden erschlossen worden. Für die weitere Erkenntnis seines Schaffens kommt nun eine Biographie so recht zustatten, die ihm von Freundeshand soeben geschrieben worden ist." Sternfeld bespricht dann sehr lobend das Buch über Berneker von Viktor Laudien. Er sagt, die bedeutendsten Schöpfungen Bernekers seien seine Chorwerke, und rät dringend „jedem Leiter gemischter Chöre", das Oratorium „Judith" zu studieren. Auch den Liederzyklus „Weltuntergangs-Erwartung" und die „Sonnenlieder" schätzt Sternfeld sehr hoch. In einer am Schluß des Aufsatzes stehenden Besprechung der Passionskantate Bernekers „Christus der ist mein Leben" sagt Sternfeld: „Kein musikalisches Gebiet liegt in unseren Tagen so brach, wie das der geistlichen Tonkunst. ‚Bach schlägt alles tot', so heißt es; aber sollte seine Größe uns verleiten, an unseren Kirchenmusikern durch Vernachlässigung so zu sündigen, wie einst die Zeitgenossen an ihm gesündigt haben? Die seltenen Persönlichkeiten, welche mit den reichen Mitteln unserer Zeit wahre und echte Religiosität in derjenigen Kunst zum Ausdruck bringen, die recht eigentlich ‚nicht von dieser Welt' ist, werden unsere höchste Dankbarkeit verdienen. Berneker war von diesen Musikern. Man würde nicht aufhören, wollte man den reichen und tiefen Gehalt seiner Passionsmusik ausschöpfen. Eine Technik von vollendeter Art stellt sich in den Dienst frommer Gefühle der Trauer und Erhebung, des Schmerzes und Trostes."

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) vom 20. März 1909. — Zum 100. Geburtstag Pacius' veröffentlicht Hans Hertwig einen Aufsatz („Friedrich Pacius"), in dem er auf die Verdienste Pacius' um die finnländische Musik hinweist. Pacius wurde

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

im Jahre 1809 in Hamburg geboren, wirkte aber von 1834 bis zu seinem 1891 erfolgten Tode in Helsingfors und wird vielfach als „der Vater der finnländischen Tonkunst" betrachtet.

BRESLAUER ZEITUNG vom 9. Juli 1909. — „Dem Andenken Emil Bohns" widmet Paul Mittmann einen Aufsatz, in dem er den Verstorbenen als einen „Musikhistoriker von Weltruf", „eines jener Universalgenies, vor deren Energie keine Rätsel ungelöst bleiben", feiert. „Vielfach hat man im In- und Auslande versucht, diese für die Wissenschaft, wie für die Geschmacksbildung der heutigen Zeit ungeheuer wichtigen Aufführungen [die ‚historischen Konzerte' des Bohnschen Gesangvereins] zu kopieren — nirgends aber ist man über diese Versuche hinausgekommen. Es fehlte eben an dem Manne mit der einzigen Willens- und Geisteskraft, dem, Bohn-aparte'." „Mit einer Urteilskraft und einer rücksichtslosen Ehrlichkeit ausgestattet, die nur ‚ja, ja' oder ‚nein, nein' kannte, mit einer Offenheit, die die Halbwisser und Dilettanten zerschmetterte, aber für gottgesandte Künstler auch mutig in die Bresche trat, so war Bohn zum Schriftsteller und Kritiker wie geboren. Hier ein unbesorgtes Draufgängertum und da gemütvolle Herzlichkeit, bald niederhagelnde Schläge, bald das sichtliche Bemühen, die wirklich Begabten zu fördern, historisch genau bis aufs nebensächlichste Pünktchen und doch auch wieder gemeinverständlich für alle: so sind seine Werke, so sind seine Kritiken beschaffen. Und erst sein Stil! Wie schlicht und doch elegant, wie ernst, wenn es not tat, und voll sonnigem Humor, wenn's Lachen etwas sagen oder helfen sollte." Am Schluß schildert Mittmann den sympathischen menschlichen Charakter Bohns.

PESTER LLOYD (Budapest) vom 18. Mai 1909. — Hans Liebstoeckl kritisiert in dem Aufsatz „Bernard Shaw als Musikkritiker" scharf die in zwei Kapiteln der „Essays" und im „Wagner-Brevier" von Shaw ausgesprochenen musikästhetischen Anschauungen. Liebstoeckl meint: „Auf Schritt und Tritt zeigt es sich, daß die Musik nicht Wesen von seinem [Shaw's] Wesen ist, sondern daß sie ihn bloß interessiert, seinen lebhaften und universellen Geist beschäftigt. . . . Für seine echte Ergriffenheit, soweit es sich um musikalische Dinge handelt, kann ich keinen Beleg finden."

GENERALANZEIGER (Frankfurt a. M.) vom 22. Mai 1909. — In einer mythologischen Untersuchung mit der Überschrift „Arion, Leier, Sonne, Mond" sucht Georg Biedenkapp klarzumachen, „daß die Sage von der Erfindung der Leier mit dem Monde zusammenhängt, wie die Sage von Arion mit der Sonne".

FRANKFURTER ZEITUNG vom 9. und 22. Juni 1909. — Julius Kapp veröffentlicht eine deutsche Übersetzung von Auszügen aus mehreren der französischen „Briefe der Fürstin Wittgenstein an Franz Liszt" (9. VI.) vom Jahre 1881 und fügt biographische Erläuterungen hinzu. Die meisten Briefe der Fürstin Wittgenstein wurden nach deren Tod (1887) vernichtet. Durch zwei der hier mitgeteilten Briefe wird die Vermutung bestätigt, „daß die Fürstin auch an Liszts schriftstellerischen Arbeiten — leider nicht zu deren Vorteil — mitgearbeitet habe". Kapp meint, daß hauptsächlich deshalb, weil der Fürstin das Verständnis für die Bedeutung Bayreuths, „in dem Liszt die Krönung seines künstlerischen Strebens erblickte", fehlte, „der briefliche Verkehr der beiden sich allmählich immer mehr auf Berichte rein äußerlicher Begebenheiten beschränkte. Sie waren sich schließlich innerlich in ihrem Streben fremd geworden, aber in Erinnerung des gemeinsam genossenen Glückes hielten sie dennoch nebeneinander aus, wie zwei alte Kameraden, wobei jedes bestrebt war, dem anderen, soweit wie möglich, noch eine Freude oder Erleichterung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu bereiten." — Walter Niemann spricht in dem Aufsatz „Erziehung zur Tonkunst" die Ansicht aus, daß „die Lexika, die analytischen Führer und Berater, die Katechismen, die Ratgeber, die Breviere, die Jahrbücher, die Büchertürme eines jeden Jahres" „der großen Masse des Publikums sehr gefährlich werden" müssen. „Aufkeimende oder durch ruhiges Nachdenken gewonnene selbständige Anschauungen werden durch die Unzahl der auf uns einstürmenden fremden Urteile ins Wanken gebracht, umgestürzt, in bestimmte, fest vorgezeichnete Bahnen gedrängt." „Unser technisch-industrielles Zeitalter neigt in der Erklärung musikalischer Kunstwerke stark zum nüchternen Positivismus und Rationalismus. Sie ist ganz überwiegend intellektuell. Empfinden, Gefühl, Herz, Stimmung, Romantik, Poesie, Phantasie, das sind heute sehr häufig verdächtige und altmodische Worte. . . . Bewußtheit, Intellekt, reine Verstandestätigkeit, Kunsterziehung, das alles ist heute Trumpf. Es fehlt der Respekt vor dem göttlichen Ursprung der Musik, vor der Tonkunst als höchster künstlerischer Offenbarung des Unbewußten, des Göttlichen im Menschen." Heute sei vielen Leuten mehr daran gelegen, die „Stellung eines Kunstwerks in der musikalischen Entwicklungsgeschichte", als „das Kunstwerk an sich" zu verstehen. Dadurch werde „die Naivität, das Ideal aller Kunst und die Grundforderung jedes rechten Kunstgenießens vernichtet". Auf die Anschauungen und die Musikpflege der großen Masse hätten auch Riemanns Phrasierungsausgaben, die „in der Praxis durch alle großen Klaviermeister längst unbewußt ausgeübten, im Kern durchaus guten und naturgemäßen Ideen Rudolf M. Breithaupts" und die vielen neuen Gesangsmethoden einen schädlichen Einfluß ausgeübt. „Haben sie uns große, haben sie uns etwa auch nur größere Klavierspieler und Sänger gebracht?" „Kunsterziehung, Kunsterziehungstage, Kunstverstand können keine Kunst schaffen." „Kunstverstand und Intellekt können niemals die mangelnde künstlerische Anlage ersetzen oder gar schaffen."

FRANKFURTER ODER-ZEITUNG vom 15. April 1909. — J. Haydn erzählt in dem Aufsatz „Georg Friedrich Händel als Orchesterdirigent" einige Anekdoten aus Händels Leben in London.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG vom 16. April 1909. — Julius Blaschke berichtet in dem Aufsatz „Die Jungfrau von Orleans in der Musik" kurz über die von den folgenden Komponisten geschaffenen Opern, denen die Geschichte Jeanne d'Arc's zugrunde liegt: Gaëtano Andreozzi (Vicenza 1789), Rudolf Kreutzer (Paris 1790), William Reeve (London 1798), Franz Volkert (Wien 1817), Michele Carafa de Colobrano (Paris 1821), Niccolo Vaccaj (Venedig 1827), Giovanni Pacini (Mailand 1830), Michael William Balfe (London 1837), J. Hoven (Freiherr Vesque von Püttlingen) (Wien 1840), Giuseppe Verdi (Mailand 1845), Louis Duprez (Paris 1865), Beaulieu (Paris 1853), August Langert (Koburg 1860), A. Mermet (Paris 1878), Charles Gounod (Paris 1873) und Peter Tschaikowski (St. Petersburg 1881), ferner über die Kompositionen zu Schillers Drama von Bernhard Anselm Weber (Berlin 1801), Georg Abraham Schneider (Berlin), Franz Destouches (Weimar 1803), Leopold Damrosch (Weimar 1857), Max Bruch (Köln 1859, bisher unveröffentlicht), Max Seifriz, Johann August Södermann und zahlreichen anderen Tonsetzern. Auch die Komponisten von Ouvertüren zum Drama Schillers und einzelner Teile des Werkes werden von Blaschke genannt. Von den Symphonieen, die nach Jeanne d'Arc benannt wurden, erwähnt Blaschke die von Moriz Moszkowski (1877), Hermann Thadewaldt, Louis Lacombe, Georges Jean Pfeiffer und Alfred Holmes.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (Königsberg i. Pr.) vom 15. Mai 1909. — Elisabeth Schmidt erteilt in dem Aufsatz „Die Kunst des musikalischen ‚Übens'" einige pädagogische Ratschläge. Am Schluß stehen „Zehn Gebote für das richtige Üben".

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (Beilage: Blätter für Literatur und Kunst) vom 26. Februar 1909. — In dem Aufsatz „Der Streit um die Reimannsche Bülow-Biographie" tadelt L. K. ebenfalls, daß in diesem Buch nicht deutlich die von Marie von Bülow herausgegebenen Briefe Bülows als Quelle angegeben werden; er meint aber, daß es „von einer Art Überschätzung" zeuge, „einen literarischen Feldzug gegen dieses im Grunde harmlose Werkchen zu unternehmen".

OSTPREUSSISCHE ZEITUNG (Königsberg i. Pr.) vom 13. Juni 1909. — An einigen Briefen Beethovens an seine Verleger zeigt Carl Wilhelm Marschner in dem Aufsatz „Beethoven als Geschäftsmann", daß der Meister „hin und wieder wie ein rechter Handelsmann seine Kunstschöpfungen gleich einer Ware nach ihrem Wert für den Markt zu taxieren und auszubieten verstand", aber sich doch nicht als ein großer Geschäftsmann bewährte. Er selber hatte auch keine Neigung zum geschäftlichen Treiben; nach Abschluß eines Verlagsvertrages schrieb er im Januar 1801: „Nun wäre das saure Geschäft vollendet, ich nenne das so, weil ich wünschte, daß es anders in der Welt sein könnte. Es sollte nur ein Magazin der Kunst in der Welt sein, wo der Künstler seine Kunstwerke nur hinzugeben hätte, um zu nehmen, was er brauchte, so muß man noch ein halber Handelsmann dabei sein, und wie findet man sich darein — du lieber Gott — das nenne ich noch einmal sauer."

KREFELDER ZEITUNG UND ANZEIGER vom 5. Februar 1909. — Gelegentlich der Aufführung der Oper „Der Barbier von Bagdad" von Cornelius in einem Konzert in Krefeld veröffentlicht Theodor Müller-Reuter einen ausführlichen Aufsatz über dieses Werk.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN vom 13. Mai 1909. — Einen interessanten kritischen Überblick über „Die Leipziger Konzertsaison 1908/09" veröffentlicht Walter Niemann.

LEIPZIGER TAGEBLATT vom 24. Januar 1909. — Franz Servaes verteidigt in dem Aufsatz „Felix Weingartner und die Wiener" den Wiener Operndirektor gegen mancherlei Angriffe. Den „Streit um die Wagner-Striche" nennt Servaes einen „Sturm im Wasserglase".

ILLUSTRIERTE ZEITUNG (Leipzig) vom 25. Februar 1909. — Karl Reinecke veröffentlicht unter der Überschrift „Friedrich Chopin" einen Aufsatz über das Leben und Wirken Chopin's. Er erzählt, daß Liszt ihm über Chopin's Etüde in E-dur, op. 10, No. 3 gesagt hat: „Vier Jahre von meinem Leben würde ich darum geben, wenn ich diese Etüde komponiert hätte."

MAGDEBURGISCHE ZEITUNG vom 12. Februar 1909. — Unter der Überschrift „Die nationale Musikakademie" veröffentlicht Karl Eugen Schmidt einen Aufsatz über die Pariser „Opéra".

OSNABRÜCKER ZEITUNG vom 7. März (?) 1909. — In dem Aufsatz „Lortzing, Mendelssohn und Nicolai" berichtet Georg Richard Kruse über die persönlichen Beziehungen der drei Komponisten zu einander.

PRAGER TAGBLATT vom 4. April und vom 7. August 1909. — Zu Spohrs 125. Geburtstag veröffentlicht Ernst Rychnovsky einen Aufsatz über „Ludwig Spohr in Prag" (4. IV.). — Richard Batka veröffentlicht auf Grund der von Georg Kaiser be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sorgten kritischen Ausgabe der Sämtlichen Schriften Webers, die von ihm sehr gelobt wird, einen Aufsatz über: „Carl Maria von Weber als Kritiker in Prag“ (7. VIII.).

ROSTOCKER ZEITUNG vom 14. Mai 1909. — Der kurze Aufsatz „Goethe als Oberregisseur“ untersucht auf Grund des Buches „Goethe als Dramaturg“ von V. Tornius die Grundsätze der Goetheschen Regieführung, die „von denen, die heute üblich sind, vielfach abweichen“. Der Verfasser nennt Goethe den „ersten großen Regiekünstler in unserer Theatergeschichte“.

WIENER FREMDENBLATT vom 11. Februar 1909. — Auf Grund des neuen Buches „Richard Wagner und Franz Liszt“ von Julius Kapp berichtet L. Andro in dem Aufsatz „Die Freunde Wagner und Liszt“ über das Verhältnis der beiden Männer zu einander.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 15. Februar, 28. Februar und 27. Mai 1909. — In dem Aufsatz „Richard Wagner und die ‚Striche‘“ (15. II.) veröffentlicht Heinrich Steger einen in seinem Besitz befindlichen ausführlichen Brief Richard Wagners an Franz von Jauner vom Jahre 1878. Wagner sagt darin: „Daß ich dies [die Aufführung gekürzter Werke] für nötig halten muß, ist allerdings auch der Grund, weshalb ich weder selbst diesen Aufführungen beiwohne, noch auch gern von den Einzelheiten solcher Veränderungen näher berichtet höre. Diese Schwäche muß mir verziehen werden. Ein beim Theater gänzlich unbeteiligter junger Enthusiast schilderte mir den peinlichen Eindruck, welchen die Veränderungen in der großen Schlußszene des ‚Siegfried‘ auf ihn gemacht. Es war mir unangenehm, davon zu hören. Mir kam meine so treue und tüchtige Materna, welche von mir innig wie keine andere gelernt hat, vor die Erinnerung; ich mußte glauben, es habe ihr Schmerz gemacht, alle die zarten Übergänge, die sie so willig zur Ausführung brachte, jetzt einem roheren Durcheinander aufopfern zu müssen, und — meldete ihr recht herzlich mein Bedauern darüber. — Das ist alles! Nun ist's gut. — Oh! Wie sehr begreife ich es, daß der Wiener — namentlich vom Parkettsitze aus — um 11 Uhr endlich etwas Gutes essen und trinken will! Nein, nein! Das verstehe ich vollkommen; und gestehen wir es uns zu, es ist unsinnig, von einem städtischen Theaterabendpublikum, selbst für seinen Genuß, Anstrengungen zu verlangen, welchen vorzubeugen ich eben ja meine Bayreuther Bühnenfestspiele eigens erfunden habe.“ Eingehend begründet dann Steger seine Meinung, daß die Gründe, aus denen vor 30 Jahren die Kürzung Wagnerscher Werke berechtigt war, nun hinfällig seien, da zu jener Zeit das Publikum zum Verständnis Wagnerscher Kunst „gewissermaßen erst musikalisch gebildet und erzogen werden“ mußte, heute aber die Kenntnis Wagnerscher Werke „Gemeingut aller Gebildeten geworden“. Die Wagner-Sänger verweist Steger auf einen Brief an Amalie Materna, in dem der Meister ihr empfiehlt, „sie möge doch vor allem mit dem Gemüte singen, da es doch nicht so sehr darauf ankomme, ob der Stimmaufwand größer oder kleiner sei“. Wenn die Sänger diesen Rat befolgten, würden sie nicht „müde am Ziel ankommen“. Steger glaubt auch, daß Wagner heute mit der Aufführung seiner Werke außerhalb Bayreuths einverstanden wäre, weil „die Gründe, welche damals Bayreuth nötig machten, heute in Wegfall gekommen sind“. (Vgl. die in der „Revue“ in Heft VIII, 11 angezeigten Aufsätze von Felix Weingartner und Lilli Lehmann.) — Gelegentlich einer Aufführung von Jean Jacques Rousseau's „Le Devin du village“ (Der Dorfwahrsager) auf einem Wiener Wohltätigkeitsfest veröffentlicht W. unter der Überschrift „Ein unbekannter Musiker“ (28. II.) einen langen Aufsatz über Rousseau als Musiker. In hübscher Weise schildert W. an mehreren Stellen den Charakter der Musik zum „Dorfwahrsager“. „Es ist ja kein Wunder, daß dergleichen um die Mitte des galanten Jahrhunderts zur Welt kam — das Wunder besteht nur darin, daß so ein fast stoffloses, auf der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zunge schmelzendes Konfekt — gebackene Luft, möchte man sagen — aus der Hand eines Jean Jacques Rousseau hervorging, dem doch ganz andere Probleme im Kopfe steckten, und der auch so gar nichts Weltmännisches an sich hatte. Anmut und Süßigkeit auf jeder Seite, fast in jedem Takt, und dann wieder Süßigkeit und Anmut. Hie und da ein etwas schärferer Akzent, einmal sogar ein bißchen Pathos, wenn Colin behauptet, Colette sei ihm lieber ‚als alle Schätze des Weltalls', sonst nie ein Aufschrei der Leidenschaft, nirgends und niemals, wozu denn auch? Die Herzogin von Choiseul gebraucht einmal von einer leisen verliebten Regung den Ausdruck ‚passionnette'. Das Wort muß ihr nach einer Vorstellung des ‚Dorfwahrsager' eingefallen sein. Hier flattern ja die zärtlichen Verkleinerungen, amourettes et passionnettes, in Schwärmen umher, und Gefühlchen und Leidenschäftchen liefern einander in wechselnden Taktarten die lieblichsten Schmetterlingsschlachten." „Auch in dieser Operette, die er bescheiden nur ein Zwischenspiel nennt, tritt Rousseau als kühner Bahnbrecher auf. Man könnte es eine Revolution nennen, die Revolution der bebänderten Buben und Mädchen. Mit Liedern wurde sie gemacht, wie es für das damalige Frankreich sich ziemte. Die landesübliche Melodik war verkümmert, ausgedörrt, erstickte in trockenem Formelkram; da kam dieser Genfer, und der verstand es, die Blumen wieder zu beseelen, den Liedern wieder Duft zu leihen, natürliche Empfindungen natürlich auszudrücken. Alles war in dieser Art noch nicht dagewesen. Es ist ja heute kaum zu glauben, daß eine Einfachheit, die fast kindlich zu nennen, einmal auffallend modern gewesen sein soll, daß die Milch dieser bukolischen Gesänge einst als eine Art Feuertrank gegolten, und doch ist es so. Hier wurden zarte Wurzeln gepflanzt, aus denen mit der Zeit mancherlei schönes Pflanzwerk in die Höhe schießen sollte. — Als eine besonders verwegene Neuerung wurde das Rezitativ im ‚Devin' betrachtet," das „erste französische Secco-Rezitativ". Der Text zu der Oper „Bastien und Bastienne", die Mozart im Alter von zwölf Jahren komponierte, ist eine Umarbeitung der Favard'schen Parodie des „Devin du village". Auch über andere Musikwerke Rousseau's und seine Versuche, die Notenschrift zu reformieren, berichtet W. kurz. Am Schluß sagt er: „Jean Jacques Rousseau ist in zu großer Denker, um ein großer Musiker zu sein." — Einen Aufsatz „Zum Jubiläum des Opernhauses" (27. V.) beginnt Julius Korngold mit Betrachtungen über das Äußere und das Innere des Wiener Operngebäudes. „Der Wiener fühlt es, und wenn er viel auf Reisen geht, so weiß er es auch: sein Opernhaus ist das schönste. Das schönste und liebenswürdigste, den Frauen seiner Stadt gleichend, deren herzliche Anmut die gleißendste Prunktoilette vergessen läßt." Nach einigen Mitteilungen über die wenig erfolgreiche Eröffnungsfeier am 25. Mai 1869 folgt eine kurze Geschichte des Wiener Opernhauses unter Dingelstedt, Herbeck, Jauner, Jahn, Mahler und Weingartner.

WORMSER ZEITUNG vom 1. April 1909. — Zur ersten Aufführung der „Matthäus-Passion" in Worms veröffentlicht M. Strauß eine ausführliche Erläuterung des Werkes unter der Überschrift „Bachs Matthäus-Passion".

TÄGLICHE ANZEIGEN (Darmstadt) vom 10. März und RHEINISCHER KURIER (Wiesbaden) vom 13. März 1909. — Zum 100. Geburtstage Eliza Willes wird ein kurzer Aufsatz über die Freundschaft zwischen Richard Wagner und der Romanschriftstellerin, besonders über des Meisters Aufenthalt im Wille'schen Hause im Jahre 1864, veröffentlicht unter der Überschrift „Eine Freundin Richard Wagners".

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

1. **Anton Schindler:** Beethovenbiographie. Neudruck, herausgegeben von Dr. Alfr. Chr. Kalischer. (Mk. 12.—.) Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1909.

Schindlers Beethovenbiographie ist ein unentbehrliches Handbuch für jeden, der sich mit der Geschichte des Menschen und Künstlers Beethoven beschäftigt. Ihre Bedeutung liegt in der Fülle wertvollen Inhalts, nicht in der Darstellung, die schlicht und kunstlos ist. Schindler besitzt nichts von dem dithyrambischen Schwung eines Ludwig Nohl, nichts von dem tief künstlerischen Verständnis eines Marx, nichts auch von dem kritischen Sinn eines Thayer, — aber er hat eines vor all diesen Biographen voraus: er schöpft aus dem Born eigener Erinnerung, er berichtet auf Grund eigener, unmittelbarer Anschauung. Das stempelt sein Buch zu einer Quellenschrift ersten Ranges. Er schildert das Leben und Schaffen Beethovens, das er zwölf Jahre hindurch als dessen treuester Freund und Helfer mit eigenen Augen verfolgen durfte, mit der Detailfreudigkeit eines Chronisten. Er führt uns zu Beethoven ins Kämmerlein, wo die unsterblichen Ideen Gestalt gewannen. Er zeigt uns Beethoven im Kreise seiner Verwandten und Freunde, er läßt uns mit ihm Feld und Wald durchstreifen, mit ihm trauern, mit ihm fröhlich sein. Von manch intimem Zuge von Beethovens edlem, reinem Charakter, um den er allein wissen konnte, gibt er Kunde. Jede Seite seines Buches verrät die unermeßliche Liebe, mit der er an seinem Herrn und Meister hing. Er gab mit der Geschichte Beethovens die seines eigenen Lebensinhaltes, deshalb schrieb er sie gleichsam mit seinem eigenen Herzblut. Die durchweg subjektive Darstellungsweise Schindlers bringt natürlich auch gewisse Nachteile mit sich. Er hatte den Ereignissen zu nahe gestanden, um sich immer volle Gerechtigkeit bei der Beurteilung der Einzelheiten bewahren zu können. Persönliche Neigungen und Abneigungen trübten in gewissen Fällen seinen Blick. Auch kleine sachliche Irrtümer liefen ihm unter, als er seine Beethovenerinnerungen zu Papier brachte. Diese Fehler hat der Herausgeber der vorliegenden Neuausgabe in bescheiden zurücktretenden Anmerkungen dem heutigen Stande der Wissenschaft entsprechend verbessert. Dr. Kalischer hat ferner in inhaltreichen Erläuterungen manche Ungenauigkeit Schindlers berichtigt, manche dunkle Textstelle aufgeklärt. Auch biographische Notizen über die im Text vorkommenden Persönlichkeiten und viele Hinweise auf einschlägige Literatur hat er beigefügt. Besonders reichlich ausgefallen sind die Angaben von Parallelstellen in Kalischers Gesamtausgabe der Briefe Beethovens. Für die nächste Auflage des Neudrucks bleibt noch die Beifügung eines detaillierten Namen- und Sachregisters zu erhoffen, das bei dem kraus durcheinandergewürfelten Stoff des umfangreichen Buches (736 Seiten!) besonders notwendig erscheint. Vielleicht sehen wir dann auch wieder — wie in den Originalausgaben — am Kopfe des Buches eine Reproduktion des Schimonschen Beethovenporträts, statt des jetzt beigegebenen Letronne-Höfelschen Stiches. Denn Schimons Bild, dessen Original Schindler besaß und besonders liebte, gehört nun einmal zu seiner Beethovenbiographie und ist auch durch kein besseres zu ersetzen.

Dr. Hans Volkmann

2. **Hugo Leichtentritt:** Geschichte der Motette. Kleine Handbücher der Musikgeschichte. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar. Band II. (Mk. 8.—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die Aufgabe, die sich der Verfasser gestellt hat, gehört zu den dankbarsten der Musikwissenschaft; denn bisher ist der Motette eine Monographie dieses Zuschnitts nicht gewidmet worden. Leichtentritt hat überaus fleißig eine Menge Material zusammengetragen und im ganzen ein entwickelungsgeschichtliches Bild gegeben, das man allen Interessenten ernsthaft empfehlen kann. Auf Einzelheiten einzugehen, ist hier nicht der Ort und überdies lassen sich, wie dies bei allen Monographieen dieser Art der Fall ist, Nachprüfungen der Resultate nicht ohne weiteres anstellen; die Lücken seiner Studien, die der Verfasser selbst aufweist — Kritik der Croneschen Sammlung und Beleuchtung der altitalienischen Chromatik — fallen nicht ins Gewicht; dagegen muß die flüchtige Kürze, mit der der Abschnitt „Motette seit Bach" behandelt ist, ungünstig auffallen; die Begründung der Kürze dieses Schlußkapitels aus der Tatsache, daß die Motettenform seit Bach keine wesentliche Umwandlung erfahren habe, ist nicht gerade überzeugend, wenn man bereits aus der Einleitung ersehen hat, daß die Motettenform schon im 15. Jahrhundert fest ausgeprägt wurde. Leichtentritt greift aus der nachbachischen Zeit C. H. Graun und Homilius heraus und sagt, daß man sich „gegenwärtig am besten" über die Leistungen dieser Komponisten unterrichten könne. Das ist beinahe ein Armutszeugnis, denn die Motetten von Hasse, Ph. E. Bach und Anderen sind ebenso bequem zu erreichen als diejenigen von Graun und Homilius. Möge also der Verfasser, dessen Hingabe an die alte Motettenkunst sehr wohl verständlich ist, die Epigonen nicht gar so kümmerlich bedenken; wenn sein „kleines Handbuch" der Untersuchung der Motettenform 450 Seiten widmet, so liegt kein Anlaß vor, diejenigen Motetten, die heute allein lebendig sind, mit 10(!) Seiten abzutun. Auch würde sich Leichtentritt ein Verdienst erwerben, wenn er sein ästhetisches Urteil klarer und eindeutiger formulierte. Ich weiß nicht, was er sagen will, wenn er von einem „gewissen bourgeois-Ton" der Leipziger Meister (Hauptmann, Richter usw.) spricht, oder wenn er der Thematik Hauptmanns „den etwas verwaschenen Zug nach [?] Lied ohne Worte" vorwirft? Was heißt bloß „verwaschen" in diesem Zusammenhange? Jedenfalls hat dieses Urteil des Verfassers etwas Verwaschenes und gibt dem Leser Rätsel auf.

Carl Mennicke

3. **Frederick Niecks:** Programme music. A contribution to the history of musical expression. Verlag: Novello & Co., London.

Es dürfte kaum der Mühe verlohnen, das oben genannte Buch dem deutschen Leser ausführlicher anzuzeigen, wäre es nicht ein typisches Beispiel dafür, wohin es führt, wenn man sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ohne jede psychologisch-ästhetische Schulung an die Behandlung ästhetischer Probleme wagt. Freilich will der Verfasser eine Geschichte der Programm-Musik geben, also historische Probleme lösen. Aber Kunstgeschichte läßt sich schlechterdings nur dann fruchtbringend betreiben, wenn man fortwährend vom Standpunkt des Ästhetikers aus urteilt und wenn diese Urteile aus wirklichen Einsichten in das Wesen der Kunst entspringen.

Niecks versteht zunächst unter Programm-Musik alle Musik, die irgendwie mit Außermusikalischem, sei es mit anderen Künsten, sei es mit außermusikalischen Vorstellungen, Gedanken usw., in Verbindung tritt. Es war sein gutes Recht, dem Worte „Programm-Musik" diesen gegen den gewöhnlichen Sprachgebrauch erweiterten Sinn zu geben. Aber er übernahm damit die Verpflichtung, alle nur möglichen Verbindungen der Tonkunst mit außermusikalischen Faktoren auf ihre Wirkung und ihren ästhetischen Wert hin zu untersuchen. Statt dieser Verpflichtung nachzukommen, vertritt er die Ansicht, es sei durchaus gleichgültig, ob das Programm gesungen, rezitiert, pantomimisch dargestellt, gemalt oder dem Musikstück beigedruckt werde. Oberflächlicher kann man wohl nicht verfahren. Sollen wir, um nur einen Punkt herauszugreifen, wirklich glauben, es mache in der Wirkung keinen Unterschied, ob, wie im Gesang, Ton und Wort als untrennbare Einheit unser Ohr treffen, oder ob wir, wie in der Programm-Musik im engeren Sinne, einen Text lesen müssen, während wir ein Musikstück hören? Auch der weiteren sich aus seiner Definition ergebenden Verpflichtung, das Verhältnis von Programm und Tonkunst in der gesamten Vokal- und Balletmusik historisch zu untersuchen, ist Niecks, wir möchten fast sagen begreiflicherweise, aus dem Wege gegangen. Wo er Gesangsmusik erwähnt, geschieht es in der Regel, um Tonmalereien nachzuweisen, so bei den Chören des 16. Jahrhunderts, den Oratorienchören Händels usw. Wenn er in den Opern Mozarts und Wagners und in den Liedern Schuberts vollendete Programm-Musik erblickt, so sind das bei dem Fehlen der zur Begründung dieser Urteile erforderlichen Untersuchungen bloße Redensarten.

Ein weiterer Kardinalfehler des Buches ist die Anschauung, daß aller Musik, die etwas ausdrücke, ein Programm zugrunde liege, wenn nicht ein ausgesprochenes, so doch ein unausgesprochenes. Öfters behauptet der Verfasser von den Werken dieses oder jenes Komponisten, sie seien so ausdrucksvoll, daß man nicht umhin könne, ein Programm hinter ihnen zu vermuten. Hier versteht er unter Ausdruck also offenbar nichts anderes als ergreifenden Gehalt. Wie dieser auf rein musikalischem Wege zustande kommen soll, ist ihm nicht begreiflich, da er von der Art, wie die Musik als solche auf uns wirkt, keine Ahnung hat. Er findet daher die Wirkung stets in Äußerlichkeiten, deren Verbindung mit dem Wesen der Musik er natürlich nicht herzustellen vermag. Zwar betont er immer wieder, die Musik könne uns keine Vorstellungen und Begriffe vermitteln. Aber die Zusammenstellung dessen, was sie nach seiner Meinung „nachahmen" kann, lautet höchst sonderbar: Sprache des Menschen nach Rhythmus und Tonfall, seine äußeren und inneren Körperbewegungen, die in der Natur vorkommenden Laute und Geräusche, Bewegung und Ruhe im allgemeinen, endlich Lust und Schmerz. Auf welche Weise die Musik die Nachahmung so verschiedener Dinge bewerkstelligt, erfahren wir nicht. Alle Programme sollen sich in solche mit vorwiegend beschreibendem (niedrigste Gattung), solche mit verwiegend emotionellem und solche mit vorwiegend symbolischem Charakter einteilen lassen. Mit keinem Worte wird gesagt, worin die Symbolik besteht. Daß die Musik Stimmungen in uns erregt, worauf immer wieder hingewiesen wird, scheint Niecks für etwas Selbstverständliches, der Erklärung nicht Bedürftiges zu halten. Freilich stellt er uns ein Buch über den musikalischen Ausdruck in Aussicht. Aber damit lassen sich die Mängel des vorliegenden Werkes nicht rechtfertigen. Für einen großen Vorzug desselben hält der Verfasser die Anführung zahlreicher Äußerungen von Komponisten über ihre Programme und überhaupt über das Verhältnis ihres Schaffens zum Außermusikalischen. Zwar übersieht er nicht völlig, daß sich der Künstler auch über die Vorgänge in seinem eigenen Innern täuschen kann, unterscheidet aber durchaus nicht zwischen dem, was einem Komponisten vielleicht zur Anregung diente und dem, was er durch seine Musik ausdrücken wollte, was man also aus ihr heraushören soll. Infolgedessen kann er nicht begreifen, wie ein Komponist sein „Programm" für sich behalten oder nur andeuten kann, und empfiehlt, es möglichst klar darzulegen.

Daß sich Niecks' Buch im wesentlichen als eine trockene Sammlung von Zitaten, Programmen, programmatischen Überschriften und sonstigen äußeren Daten darstellt, wird unter den geschilderten Umständen niemanden wundernehmen. Zu loben ist es, daß für die Einteilung in Perioden nicht gewaltsam innere Gesichtspunkte gesucht, daß z. B. ineinander übergreifende Perioden zugelassen werden. Andererseits freilich ist auch das rein Historische viel zu äußerlich behandelt. So spricht Niecks von der Tonmalerei und Ähnlichem bei Josquin de Près und Orlando Lasso, ohne zu erkennen, daß sich die gleichen Elemente in der gesamten Chormusik des 16. Jahrhunderts finden. Ebensowenig erkennt er, daß sie bis in die Zeiten Bachs und Händels ununterbrochen fortbestehen, daß also z. B. dessen Oratorienchöre hinsichtlich der Tonmalerei keine isolierte Erscheinung sind. Der gleichfalls hierher gehörige Orgelchoral des 14. Jahrhunderts und Bachs wird mit keinem Worte erwähnt. Überhaupt scheint der Verfasser der Orgel sehr fern zu stehen, spricht er doch Max Reger trotz dessen Choralphantasieen, die ebenso wie die Choralvorspiele von Brahms gleichfalls unerwähnt bleiben, jede programmatische Tendenz ab. Diese Beispiele mögen genügen. — Es soll nicht geleugnet werden, daß Niecks gelegentlich verbreitete Irrtümer widerlegt, freilich meist solche, die, bei uns wenigstens, kaum mehr einer Widerlegung bedürfen, wie die Meinungen: Berlioz sei der alleinige Begründer der modernen Programm-Musik, Programm-Musik bedinge notwendig Formlosigkeit, oder die Ansicht Wagners über die Bedeutung der Neunten Symphonie. Auch finden sich hier und da subjektive Urteile, denen man wohl beistimmen kann. Aber das alles

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vermag das Buch nicht zu retten, denn ein nicht zu rechtfertigender Dilettantismus hat ihm seinen Stempel aufgedrückt.

Dr. R. Hohenemser

4. **August Bielfeld**: Der künstlerische Vortrag in der Musik. Eine monographische Studie. Verlag: P. Ed. Hoenes, Trier.

Das Heft gehört zu den zahllosen Schriften, wie sie fast jeder Konservatoriumsdirektor und Seminarlehrer sich für seine Lehrzwecke zusammenstellt, und ist ein erneutes Zeichen von dem intellektuellen Tiefstand des Gros unserer Musiker. Man sieht, der Verfasser hat aus meist veralteten Schriften allerhand zusammengelesen, was er hier schulmeisterlich kleinlich auf Paragraphen bringt. Man denke aber: der Verfasser will lehren, wie der ein Tonstück zeitlich formende Rhythmus im Vortrage zur Erscheinung gebracht werden soll; bei der Erörterung dieser Frage taucht im ganzen Hefte nicht ein Name der bedeutendsten rhythmischen Theoretiker auf, und von dem was sie lehrten, scheint dem Autor nichts bekannt zu sein.

5. **Frederic Horace Clark**: Liszts Offenbarung. Schlüssel zur Freiheit des Individuums. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde 1907.

Über dieses Buch zu berichten, ist eine sehr unerfreuliche Aufgabe. Es stammt aus jener Welt mystischer Verschwommenheit, in der sich nichts greifen läßt. So ist es mir nicht möglich, in kurzen klaren Worten zu berichten, was eigentlich der Verfasser mit seinen umfangreichen Ausführungen beweisen will. Ebensowenig wie ich also einen Weg von Clark zum musikalischen Publikum zu finden weiß, kann ich hoffen, eine Verständigung zwischen dem Autor und dem Rezensenten anzubahnen. Denn als ein in den Regionen des übersinnlichen Schauens heimischer Heiliger wird er nur mitleidig auf mich armen Musikanten herabsehen können, der seinen Visionen fassungslos gegenübersteht und — was das eigentlich Schlimme ist — ungläubig den Kopf schüttelt. Was bleibt mir also da noch zu sagen übrig?

Clark meint, daß alle Methoden, außer der seinen, das Klavier zu spielen, falsch und unkünstlerisch seien. In einem instinktiven Drange, bewirkt durch den „Galop chromatique", trieb es ihn zu Liszt, der ihm — nur ihm — die einzig wahre Spielweise offenbarte. Worin sie besteht, deute ich nicht einmal an; mit eigenen Worten vermöchte ich es nicht, und wollte ich einige Zitate bringen, so würden viele über sie lachen, und der Autor mit Recht beklagen, ich risse einzelne seiner Sätze aus dem Zusammenhange heraus, um ihn lächerlich zu machen. So beschränke ich mich darauf, zu bemerken, daß sich in der Klaviertechnik nichts mit den Neuplatonikern und andern mystischen Philosophen beweisen läßt, ebensowenig mit Kant, Schiller und Goethe. Ja auch mit Liszt ist es nichts. Denn was ihm von Clark in den Mund gelegt wird, bewegt sich genau so auf dem Felde metaphysischer Spekulation wie das ganze Räsonnement des Autors. — Der einzige mich ansprechende klaviertechnische Gedanke dieses Buches ist der, daß Clark den ganzen Arm bis zu den großen Schultermuskeln beim Spiel dauernd herangezogen wissen will. Und zwar soll sich der Arm stets in undulierender Bewegung befinden. Wie aber diese „Wirbelproportionierung kinematischer Freiheit" zu denken ist, dazu fehlt es mir an dem nötigen Gedankenschwung. Clarks Polemik oder Beziehung auf Deppe und seine Schüler, wie in Sachen der Rhythmik auf Hauptmann, Westphal und Riemann sind gleichfalls nicht geeignet, meine Auffassung von den Lehren dieser Männer zu beeinflussen. — So bleibt als Gesamtresultat meines Studiums nichts, als die mir bereits geläufige Einsicht, daß die Hirne der Menschen äußerst abweichend gebaut sind. Jedenfalls läßt sich mein Denken und Fühlen mit dem Clarks auf musikalischem Gebiete wohl so wenig vereinigen, wie mit dem eines Kirchenvaters in religiösen Fragen. Darum muß ich es auch ablehnen, auf des Verfassers kunst- und religionsphilosophische Bekenntnisse einzugehen. Den einzigen Rat, den ich dem Autor zu geben weiß, ist der, daß er durch praktische Propaganda „das segensvolle Aroma jener großen Weimarischen Lilie des Transszendentalismus" weiterverbreiten möchte. Vielleicht bekehrt er so die Welt zu sich, wie es einst seinem Meister Liszt gelang.

Hermann Wetzel

6. **Meyers Großes Konversations-Lexikon.** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. 20. (Mk. 10.—.) Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Nachdem der „Große Meyer" nunmehr in sechster Auflage mit dem 20. Band abgeschlossen vorliegt und als Ganzes betrachtet werden kann, stehen wir nicht an, dieses Unternehmen als eine der hervorragendsten Leistungen unserer auf allen Gebieten der Geistes- und technischen Wissenschaften so fortgeschrittenen Zeit zu erklären. Äußerlich ein Meisterwerk der graphischen Künste, erweist es sich bei näherer Prüfung des Inhalts als eine organisatorische Musterarbeit, in der jeder einzelne Beitrag nach Umfang und Inhalt, auch nach Illustrationen, wenn er solche erfordert, sorgfältig zum Ganzen abgestimmt ist und gerade den Raum einnimmt, den er nach der Bedeutung seines Themas beanspruchen kann. Nicht minder zeigt sich der Ernst und die Gründlichkeit, mit der diese neue Auflage den gegenwärtigen, seit dem letzten Jahrzehnt so völlig veränderten Verhältnissen aller Gebiete angepaßt wurde. Aus dem 20. Band seien erwähnt die Artikel „Wasserleitungen", „Walzwerke", „Winden", „Ventilation", „Wagen", „Wildbachverbauung", „Windräder", „Wirkmaschinen", „Wohnhaus", „Zuckerfabrikation", „Vereinigte Staaten von Nordamerika", „Wien", „Volkswirtschaft", „Wappen", „Volkstrachten", „Währung", „Wahlen", „Welthandel", „Wein", „Wallenstein", „Voltaire", „Richard Wagner". Ein besonderes Wort der Anerkennung sei dem in das Lexikon verflochtenen Bilder- und Kartenatlas gewidmet, der an Reichhaltigkeit, Schönheit und Anschaulichkeit kaum seinesgleichen finden wird.

Richard Wanderer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MUSIKALIEN

7. **Felix Draeseke:** Adventlied für Solostimmen, Chor und Orchester. op. 30. (Klavier-Auszug Mk. 4.—.) Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Eine würdevolle, der Bedeutung des sakralen Vorwurfs angemessene Komposition, die einen starken Eindruck hinterläßt. Wie nur ganz wenige versteht es Draeseke, den Chorklang mit all seinen Möglichkeiten in den Bereich seiner künstlerischen Absichten zu ziehen und so auszunützen, wie er es bei dem imposanten Schluß dieses Werkes in vorbildlicher Weise zeigt.

8. **Karl Bleyle:** Mignons Beisetzung, für gemischten Chor, Knabenstimmen und Orchester. op. 11. (Klavier-Auszug Mk. 3.—.) Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Gegen den „Flagellantenzug" dröhnenden Angedenkens bedeutet das vorliegende neue Opus Bleyles einen schönen Fortschritt nach der Seite der Verinnerlichung hin. Kolorit und Stil sind gut getroffen und festgehalten, und versteht es der junge Autor, sich einmal von Einflüssen frei zu machen, kräftiger und persönlicher zu werden, so dürfen wir ihm eine besondere Aufmerksamkeit schenken. Die kleine Episode aus „Wilhelm Meisters Lehrjahre" bietet unserem Tonsetzer Gelegenheit, in wirkungsreichem Alternieren die Farben des gemischten und des Knabenchors gegenüberzustellen, wodurch in den elegischen Grundton hellere, lichtere Nuancen mit Vorteil gebracht werden. Erst bei den Worten „Kinder, kehret ins Leben zurück!" wird das Tempo lebhafter, der Gedanke der Lebensbejahung behält die Oberhand und vermischt sich schließlich immer inniger, immer dringender mit dem Ruf der Knaben: „Auf! Wir kehren ins Leben zurück!"

9. **Ulrich Hildebrandt:** „Nun jauchzt dem Herren, alle Welt!" Choral-Kantate für gemischten Chor, Sopransolo, Orgel, Blasinstrumente und Pauken. Zur Feier der 400. Wiederkehr von Calvins Geburtstag. (Partitur Mk. 4.—.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Nach dem Vorbild des großen Thomas-Kantors baut Hildebrandt auf dem Cantus firmus eines Chorals eine pompöse, dem festlichen Zwecke angemessene Musik auf, die weit aus dem Rahmen sonst üblicher „Gelegenheitsmusik" heraustritt. Es ist das Werk eines gesund empfindenden Musikers, dessen Können Respekt abzwingt und dessen tondichterische Intuition zu rühmen ist.

Gustav Kanth

10. **Granville Bantock:** „Sappho". Neun Fragmente für eine Altstimme mit Orchesterbegleitung. (No. 3, 6 und 9 Partitur je Mk. 3.—, die übrigen Hefte je Mk. 5.—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, London.

Die mir vorliegenden Gesänge 1 bis 5 weisen starkes dramatisches Leben, eine ausdrucksvolle Melodik und vortreffliche Orchesterbehandlung auf. In No. 1 („Hymnus an Aphrodite") ist es die geschickte Steigerung, in No. 2 („Ich liebt' dich einst, Attis, lang ist's her!") die wehmutsvolle, einfache Melodie, die den Zuhörer fesselt; auch die Orchesterfarbe (z. B. die Verbindung: Englisches Horn, Posaune und Tuba con sordini, Harfe) ist an dem tiefen Eindruck nicht unwesentlich beteiligt. Ein helles, zartes, reizvoll instrumentiertes (Besetzung: Solovioline, Violinen I und II con sordini, Solobratsche, Bratschen con sordini, Solovioloncell, Violoncelli con sordini, Contrabaß, Triangel) Gegenstück stellt No. 3 („Abendlied") dar. Glühende „Isolde"-Stimmung herrscht in No. 4, einem Sang der Liebe („Laß mich dich schaun, Freund!"). Nicht minder leidenschaftliche Töne und auch einige „Salome-Kühnheiten" birgt No. 6 („Der Mond versank"). Bantock bietet der Altistin in seinen „Sappho"-Gesängen zwar keine leichte (das bald bezwingbare „Abendlied" ausgenommen), aber zweifellos achtenswerte und dankbare Aufgaben.

11. **Granville Bantock:** „The Pierrot of the Minute". Lustspiel-Ouvertüre. Verlag: Breitkopf & Härtel, London.

Ein effektvolles Orchesterwerk, pikant in der Instrumentierung. Leichter, luftiger Elfenton (Scherzo-Charakter), dann eine anmutige Liebesepisode . . . endlich: Erwachen Pierrots.

Franz Dubitzky

12. **Wilhelm Platz:** „Merlin". Neun Gesänge aus dem gleichnamigen Zyklus von J. G. Fischer für eine Singstimme und großes Orchester. Verlag: Albert Auer, Stuttgart.

Wilhelm Platz hat sich dadurch, daß er die Aufmerksamkeit auf den Merlin-Zyklus des hochbegabten schwäbischen Dichters J. G. Fischer gelenkt hat, an sich schon ein Verdienst erworben. Denn wie wenige kann Fischer, ein Meister der Form und ein Meister des lyrischen Ausdrucks, auf die Teilnahme der schaffenden Musiker Anspruch erheben: seine Poesie fordert die Musik geradezu heraus. Allerdings will es nach der vorliegenden Klavierbearbeitung dieser Lieder scheinen, als ob Wilhelm Platz doch weder die nötige plastische Kraft noch die Vielseitigkeit des Ausdrucks aufzuweisen hätte, die dazu gehören, in die Tiefen der Fischerschen Empfindungen einzudringen und für die Vielseitigkeit seines dichterischen Ausdrucks einen kongruenten musikalischen Ton zu finden. So sehr verschiedenartig sich nämlich auch äußerlich die einzelnen Gesänge geben, so beschreiben sie in ihrer Empfindung doch einen allzu engen Kreis. Und wenn auch ganz natürlich Platz mit Recht eine gewisse stilistische Einheitlichkeit anstreben durfte, so scheint über die Einheitlichkeit hinaus in seinen Gesängen eine gewisse Ausdrucksmonotonie zu herrschen, die sich mit dem Dichter nicht recht vertragen will. Rein musikalisch betrachtet sind einzelne der Gesänge recht geschickt und effektvoll, die Einleitung „Dem Ewigen" sogar von einer gewissen Größe und Feierlichkeit. Den vollen Eindruck kann man natürlich nur gewinnen, wenn man die Gesänge so hört, wie sie gedacht sind, nämlich mit Orchester. Denn es ist anzunehmen, daß das Orchester nicht nur die Wirkungen vergrößert, sondern auch die Stimmungen verfeinert und vertieft.

13. **Eugen Gottschalk:** Drei Gedichte von Mörike, Liliencron und Jacobowsky. op. 2. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Unter den drei Liedern, die infolge einer doch noch etwas sehr naiven Stellung des Musikers zum Wort und infolge einer gewissen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Primitivität ihrer ganzen Art allenfalls als nette Talentproben zu bezeichnen sind, ist am besten die Vertonung des Jacobowskyschen „Tanz“ gelungen. Hier, wo der Stoff am kleinsten war, wo es sich um Miniaturstimmungen und Miniaturempfindungen handelt und wo außerdem die Überschrift schon eine Art Programm hergibt, ist Gottschalk ein dankbares kleines Lied gelungen, das nur mit seinem pathetisch erhitzten Schluß etwas über den Rahmen der Dichtung hinausgeht. Ziemlich verfehlt in der Auffassung scheint mir die Liliencronsche Ballade. Liliencrons alte Klage, daß die meisten derjenigen Musiker, die sich mit seinen Dichtungen beschäftigen, seine Gestalten auf der sozialen Skala nach abwärts zu transponieren lieben, wäre auch in diesem Falle wieder berechtigt gewesen. An Stelle der forschen Ritterlichkeit tritt auch bei Gottschalk etwas allzu Robustes. So dürfte Liliencron die Sache kaum gemeint haben. „Schön Roththraut“, das dritte der Lieder, ist belanglos, beinahe dilettantisch.

14. **A. von Othegraven**: Sechs Gedichte von Martin Greif für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 27. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Alle sechs Lieder sind von jener Art, die man von Othegraven bereits gewöhnt ist: melodiös, ganz schlicht und ungeziert und recht dankbar. Am besten sagen darum dem Komponisten, der die Musik niemals dazu benutzen mag, philosophische oder sonstige Probleme zu lösen, ruhige idyllische Stoffe zu. Ihre Vertonung ist ihm auch in diesem Falle am besten gelungen. Kleine Lieder, wie die „Erscheinung im Walde“, werden von nicht allzu anspruchsvollen Sängern einem nicht allzu anspruchsvollen Zuhörerkreis sicher gern vorgesungen werden. Wo Othegraven sich der musikalischen Milieu-Schilderung zuwendet, sind seine Ausdrucksmittel nicht gerade sonderlich originell. Er klebt da mehr am Wort und an der Schilderung des einzelnen Wortes, als daß es ihm gelänge, aus einer konzentrierten Grundstimmung heraus die musikalische Basis zu gewinnen.

Heinrich Chevalley

15. **Engelbert Humperdinck**: Narrenlieder aus Shakespeare's „Was ihr wollt“. Mit Begleitung des Klaviers oder der Harfe oder der Gitarre. Verlag: Max Brockhaus, Leipzig.

Da in den Worten, die der Narr singt, Tollheit und Tiefsinn nebeneinander wohnen, so ist es nicht leicht, die rechte Weise dafür zu finden. Um so erfreulicher, daß es Humperdinck gelungen ist, ohne daß er dabei seinem Wesen irgendwie Gewalt angetan hätte. Die Melodieen sind sangbar, aber doch durch weite Intervalle und schwungartige Rhythmen durchaus kennzeichnend für die Art dessen, in dessen Mund sie gelegt sind. Ein Kabinettstück ist das schwermütige „Komm herbei, Tod“, in dessen klagende Weise nur die häufigen Triolen wie ein Hauch erzwungener Lustigkeit hineinklingen. „Ja Hänschen, liebes Hänschen“ ist ein echt Humperdinck'sches Stück mit seiner kinderliedartigen Schlichtheit der Melodie. Auch der Epilog „Als ich ein winziges Bübchen war“ ist überaus charakteristisch. Da die Singstimme offenbar absichtlich so leicht geschrieben ist, daß sie von jedem einigermaßen stimmbegabten Schauspieler behalten und gesungen werden kann, so seien die Theater auf die Humperdinck'schen Kompositionen der Narrenlieder nachdrücklich hingewiesen.

16. **Max Schillings**: Glockenlieder. op. 22. Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Die vorliegenden vier Lieder, die auch mit Orchesterbegleitung zu singen sind und dann erst zur vollen Wirkung kommen dürften, stellen meiner Meinung nach einen Höhepunkt im Schaffen des Komponisten dar. Die Gedichte Karl Spittelers mit ihrer eigenartigen Mischung von grandioser Phantastik und gemütlicher Naivetät entsprechen offenbar dem Wesen Max Schillings' ganz vortrefflich. Ich kenne kein Lied von ihm, das eine so vollendete musikalische Ausdeutung des Gedichts wäre, wie diese vier, unter denen man keines als bestes hervorheben kann, weil jedes in seiner Art ein echtes Kunstwerk ist. Ist in der „Frühglocke“ der Gegensatz der selbstquälerischen Nachtstimmung zu dem befreienden Aufatmen nach dem Glockengruß zu packender Anschauung gebracht, so atmet das zweite Lied „Die Nachzügler“ den Geist, der uns aus den besten humorvollen Gesängen Hugo Wolfs entgegenweht: feinste, jede Note sorgsam bewertende Arbeit, leichten, prickelnden Humor und eine entzückende, mit einfachen Mitteln erzielte Charakterisierung der Personen und Situationen. So viel Schalkhaftigkeit und naive Freude wird mancher bei Schillings gar nicht gesucht haben und infolgedessen aufs angenehmste überrascht sein. Auch „Ein Bildchen“ ist ein köstliches Stück. Man hört in den Sechszehnteln das Trappeln der hundert Kinderfüße und das Jauchzen der Kleinen, bis die Glockentöne einsetzen, mit deren Beginn eine kurze, phantastische Episode eintritt, die dann der prächtig realistischen Schilderung des Igelfundes Platz macht und sich zwischen den beiden Wirklichkeitsbildern überaus duftig ausnimmt. Das letzte, balladenähnliche Stück: „Mittagskönig und Glockenherzog“ schließt die Sammlung wirksam ab und erfreut ebenfalls durch zwingende Stimmung und großen Zug. Besonders genußreich ist es, wie Schillings in jedem dieser vier Lieder die Glockentöne anders zu verwenden weiß. Ich bin überzeugt, daß die „Glockenlieder“ bald jene Volkstümlichkeit im guten Sinne erlangen werden, die den Schillingsschen Schöpfungen bisher noch nicht zuteil geworden ist.

17. **Max Papsdorf**: Lieder und Gesänge. Verlag: P. Pabst, Leipzig.

Kein himmelstürmendes oder neue Wege beschreitendes Genie, aber ein sehr beachtenswertes Talent offenbart sich in den vorliegenden vier Liedern, die sich sämtlich durch eine erstaunliche Geschlossenheit des Baus auszeichnen. Obwohl der Komponist durchaus nicht darauf verzichtet, die einzelnen Partieen der Texte musikalisch zu illustrieren, sondern gerade dabei viel Geschmack und Phantasie zeigt, so hält er doch die Teile mit fester Hand zusammen und läßt die Detailwirkungen nicht auf Kosten des Gesamteindrucks überwuchern, wie man das leider anderwärts oft beobachten muß. „Wanderers Nachtlied“ zeichnet sich durch Tiefe und Schlichtheit der Empfindung aus und bietet vom Eintritt

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

des G-dur in die Dominant an auch harmonisch viel Interessantes. Das „Schilflied“ beginnt meiner Empfindung nach mit einem kleinen logischen Fehler. Denn die Sextolen der rechten Klavierhand, ebenso wie die aufwärts steigenden gebundenen Achtel des vierten und fünften Taktes kennzeichnen doch offenbar eine leichte, kräuselnde Bewegung, die man nach den Textworten „auf dem Teich dem regungslosen“ nicht erwarten sollte, zumal, da sich die Bewegungsfiguren (Sechszehntel und Triolen) im ganzen Liede finden. Dagegen ist „Morgengesang“ von einer nicht zu verkennenden Größe getragen und „Die Nachtigall“ ein überaus anmutiges, in Melodie und Rhythmik sehr glückliches Tonstück.

18. **Eugen Hildach**: Drei geistliche Lieder. op. 32. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Wie in all seinen Kompositionen, so gibt sich Hildach auch hier ganz einfach und schlicht und ersetzt durch Innigkeit der Empfindung die kunstvolle Arbeit, die man bei geistlichen Liedern nicht gern entbehrt. Das vollständige Fehlen der Polyphonie, die aller kirchlichen Kunst Untergrund ist, beeinträchtigt den Eindruck dieser drei Lieder wesentlich, so gern man der Ehrlichkeit und Gefühlswärme, die aus ihnen spricht, Gerechtigkeit widerfahren lassen mag. Das „Trostlied“ (Gedicht von Elisabeth Fürstin Reuß) halte ich für das wertvollste Stück der Sammlung. Hier gibt die häufig verwendete, ruhig schreitende Baßfigur dem Ganzen das Gepräge der glaubensvollen Sicherheit, auch ist in der Begleitung eine gewisse Selbständigkeit zu erkennen. Gut vorgetragen, werden die Lieder die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen.

19. **Hugo Kaun**: Drei Balladen für eine Singstimme und Pianoforte. op. 83. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Als Ballade kann man eigentlich nur die zweite der vorliegenden Kompositionen „Der Triumph des Lebens“ (Dichtung von Paul Steinmüller) gelten lassen. Hier hat der Komponist die lebendig gesteigerte und reich gegliederte Handlung des schönen Gedichts durchaus zur musikalischen Geltung gebracht, hier geht ein großer Zug durch die ganze Komposition, erhebt sich die Melodie zu eindringlicher Plastik, unterstützt von einer poetisch malenden Begleitung. Charakteristisch zwar, aber mehr ein mystisches Lied, ist „Wolfsaugen“ (Gedicht von Martin Drescher). Hier ist der Gesangsstimme die wesentlichste Aufgabe zugefallen, während der Klaviersatz beinahe ärmlich aussieht und besonders durch das häufige Tremolo und den Mangel jeder Kontrapunktik auffällt. Immerhin dürfte der eigenartige Gesang, wenn er in rasendem Tempo vorgetragen und ausdrucksvoll deklamiert wird, einer gruseligen Wirkung sicher sein. „Der letzte Pfalzgraf“ ist eine Romanze, in der der Komponist den kräftigen, fast derben Volkston gut getroffen hat. An Stimmungsgehalt aber steht dieses Werk hinter den beiden andern wesentlich zurück. F. A. Geißler

20. **Denkmäler Deutscher Tonkunst.** Erste Folge, Bd. 26/27: Joh. Gottfr. Walther. Gesammelte Werke für Orgel. Herausgegeben von Max Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.

Eine nicht unbeträchtliche Reihe von Orgel- und Klaviermeistern, die ihren Platz vor Bach und Händel haben, ist durch die „Denkmäler“ der Forschung und Praxis bereits zugängig gemacht worden. Ihnen reiht sich nunmehr Walther an, von dem unsere Zeit kaum mehr etwas anderes wußte, als daß er das erste deutsche Musiklexikon geschrieben hat. So wichtig diese Arbeit auch ist, Walthers Lebenswerk liegt in seiner kunstvollen Bearbeitung des Orgelchorales begründet. Er hat sein Leben bis 1739 selbst für Matthesons „Ehrenpforte“ beschrieben. Andere Quellen, Briefe u. a., gewähren darüber hinaus einen Einblick in das Seelenleben des Mannes, der kein neuen, unbekannten Zielen zustrebender Geist, aber ein fleißiger und gewissenhafter Künstler war, ein Mann, dem freilich das Leben auch nicht im entferntesten das gab, was ihm gebührt hätte. Seiffert hat nicht alle Quellen dieses Lebens zu erschließen getrachtet, auf Grund seines Materiales aber ein Bild Walthers gezeichnet, das wohl in dem einen oder anderen Punkte eine Ergänzung, schwerlich aber irgend eine wesentliche Modifizierung durch etwaige spätere Funde erfahren wird. Walther wurde 1684 in Erfurt geboren; seine Mutter (Martha Dor. Lämmerhirt) war der Familie Bach verwandt. Musikalisch vorbereitet wurde der Knabe durch die Schule und besonders durch Johann Sebastians Vetter Joh. Bernh. Bach und Joh. Andr. Kretschmar, die ihn zum fertigen Künstler heranbildeten. Auf dem Ratsgymnasium erwarb sich Walther die Grundlage seiner nicht geringen Bildung. Noch ehe er die Schule verließ, ward er Organist zu St. Thomae. Er gedachte, seine wissenschaftlichen Studien auf der Universität zu vertiefen, gab den Plan jedoch bald wieder auf, um ganz der Musik zu leben. Partituren und Reisen bildeten ihn weiter; bei Werckmeister fand er Anregung zur Beschäftigung mit theoretischen Fragen. 1706 war Walther in Nürnberg, um von W. H. Pachelbel zu „profitieren“. So ausgerüstet, konnte er mit den großen Musikern seiner Zeit in Wettbewerb treten. 1707 ward Walther Organist an St. Petri und Pauli in Weimar. Seiffert weist überzeugend nach, daß die besondere Disposition der Orgel, die Walther zu bedienen hatte (ihr fehlte ein weicher achtfüßiger Baß), von Einfluß auf die Orgelkomposition des Meisters war: seine Pedaltechnik ist im Verhältnis zu der Buxtehudes und besonders Bachs „ziemlich zurückhaltend“. Walthers Unterricht war gesucht; seinem Schüler, dem Prinzen Johann Ernst, widmete er sein Kompendium der Musiktheorie. Bürgerliche Schüler waren J. A. Rothe, J. Tob. Krebs und J. Adlung. 1708 kam Joh. Seb. Bach als Mitglied zur herzoglichen Kapelle; bald umschloß Beide mit ihren jungen Familien ein herzliches Freundschaftsband. Bach bot dem Freunde Erinnerungen an Böhm und Buxtehude, Walthers gründliche kontrapunktische Schulung gab Bach mancherlei Anregung, wie ihm wohl auch seine und des Freundes Beziehungen zu dem genannten Prinzen die Veranlassung boten, sich mit dem Arrangement italienischer und anderer Kammermusik zu befassen. Die Frage, ob Bachs und Walthers Beziehungen, wie Spitta behauptet hat, in späteren Jahren erkalteten, läßt Seiffert unentschieden;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

er neigt aber mit nicht abzuweisenden Gründen zu einer gegenteiligen Annahme. Die Frage hängt, wie man weiß, mit Walthers „Lexikon" zusammen, zu dessen Geschichte Seiffert einige wertvolle Mitteilungen macht. Das Lexikon erschien 1732, nachdem bereits vier Jahre vorher die Beiträge unter A gedruckt worden waren. Schwere häusliche Sorgen hatten Walther inzwischen getroffen, auch Ärger im Berufe war ihm nicht erspart geblieben. Not und Gram pochten immer stärker an die Türe seines Hauses; vergeblich suchte er bei „seinem" Fürsten Hilfe. Walther starb arm und verbittert am 23. März 1748. So weit Seifferts biographische Angaben, die durch eine Dissertation von H. W. Egel (Joh. G. Walthers Leben und Werke. Leipzig, 1904) Bestätigung erfahren haben. Walther selbst hat 1739 als von seiner Hand herrührend 92 Vokal- und 119 Klavierstücke über Choräle angegeben. Davon ist vieles verloren gegangen: ein vollständiges Vokalwerk und 106 Choralbearbeitungen sind jedoch neben freien Orgelkompositionen und Arrangements samt einigen Fragmenten erhalten. Spitta hat sein Urteil über Walther dahin gegeben, er vollende das, was Pachelbel technisch mehr oder weniger unausgeführt gelassen habe. Diesem Urteil tritt Seiffert mit Recht entgegen, indem er ausführt, daß Walther in seinen Choralsätzen die Formtypen Pachelbels „mit ihren schlichten, prunklosen Physiognomieen" verhältnismäßig selten anwende. Den Nachweis, wie sich Walthers drei- und vierstimmige Choralbearbeitung im einzelnen von der Art Pachelbels entfernt, möge man in der Einleitung selbst nachlesen. Nach allem war Walther ein Meister der Form, der mit Glück auch gewisse neue Probleme satztechnischer Art zu lösen verstand, so daß Seiffert nicht ansteht, von ihm zu sagen, er stände da und dort auf dem künstlerischen Niveau J. S. Bachs. Als kecker und frischer Rhythmiker ist Walther der glückliche Nachfolger G. Böhms. Insbesondere ist Walther noch als der zu nennen, der an Scheidts und Buxtehudes Art mit Erfolg angeknüpft hat. — Weiterhin bespricht Seiffert die freien Orgelkompositionen, die durchaus auf dem Grunde Pachelbelscher Kunst ruhen, aber großzügiger und glanzvoller gestaltet sind. Aber auch ganz neue Gebilde bietet seine Kunst: ein Preludio con Fuga und ein Concerto. Von dem letzteren Werke hofft Seiffert, es werde in Zukunft neben dem „Italienischen Konzert" Joh. Seb. Bachs gebührend gepflegt werden. Sicherlich ist das Werk ein hervorragender Versuch, die Konzertform auf Orgel (Klavier) zu übertragen; daß aber dem in einzelnen (den langsamen) Teilen recht schönen, in anderen aber trockenen und phantasiearmen Werke ein neues Leben beschieden sein wird, wage ich zu bezweifeln. Das letzte Wort Seifferts über Walthers Werke gilt den Bearbeitungen fremder Werke für Orgel oder Klavier. Der dritte Abschnitt des Bandes zeigt sie: es sind Konzerte von Albinoni, Blamr (?), Corelli, Gregori, Meck, Taglietti, Telemann und Torelli. Nicht an Pachelbel, nur an Joh. Seb. Bach läßt sich Walthers künstlerische Bedeutung messen; gleichwohl gehören diese beiden zunächst zu Pachelbels Schule. Walther ist vielleicht durch die Not des Lebens, durch seine Neigung zur theoretischen Spekulation nicht dazu gekommen, sich ganz zu entwickeln und in positivem künstlerischen Schaffen das Höchste zu leisten. Das, was er hinterlassen, steht aber auf höchst achtunggebietender Stufe; das, was er auf dem Gebiete des Orgelchorales geschaffen, nimmt in der Geschichte einen Ehrenplatz ein. Es steht zu erwarten, daß sich die Organisten manches daraus zunutze machen werden; das ist um so eher zu wünschen, als viele der Sätze keine großen technischen Schwierigkeiten bieten und als die moderne (ich habe nur den Zeitbegriff dabei im Sinne, beileibe nicht die Kunst Regers u. A.) „Auch"-Orgelkomposition an Präludien usw. vieles ganz Dumme auf den Markt wirft, das aber leider recht viele Käufer und Verwerter findet.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

21. **Wilhelm Kienzl:** Acht Choralvorspiele für Orgel. op. 77. (Heft I und II je Mk. 2.—.) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Unter den acht Vorspielen möchten wir nur drei als bemerkenswert bezeichen, und zwar im ersten Heft No. 1 („Auf meinen lieben Gott") und No. 3 („Herzlich tut mich verlangen"), sowie im zweiten No. 6 („Wie schön leuchtet der Morgenstern"), die in ihrer schlichten, im guten Sinne volkstümlichen Art ihre Wirkung nicht verfehlen dürften. In den übrigen Stücken scheint uns der Komponist weniger Glück gehabt zu haben; sie stehen hinter den obenerwähnten erheblich zurück, ganz zu schweigen von satztechnischen Mängeln und Härten, die bei einem op. 77 befremden.

22. **Carl Reinecke:** Sonate für Orgel. op. 284. (Mk. 3.—.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die vorliegende Sonate, unter Reineckes Werken die einzige bekannt gewordene Orgelkomposition, mutet unter den Erscheinungen der modernen Orgelliteratur, die sich an Namen wie Reger, G. Schumann, Kaun, Klose, Middelschulte knüpft und Ausdruck unserer Zeit geworden ist, fast an wie ein künstlerisches Glaubensbekenntnis, ein Zeugnis unbeirrten Festhaltens an der Gefolgschaft Mendelssohns. Glatt und fließend in freier Behandlung der Form geschrieben, bietet diese Sonate keinerlei Schwierigkeiten in der Wiedergabe. Ein großer Satz, deutlich in drei dem Charakter nach verschiedene Abschnitte geteilt, repräsentiert im einzelnen die Formen der Sonate. Von kontrapunktischen Spezialkünsten wird kein Gebrauch gemacht, die Themen treten zwanglos einander gegenüber. Im ganzen ein friedliches Musizieren ohne Grübelei, das in einem Choral ausklingt. Als Beispiel sauberen und durchsichtigen Satzes kann die Sonate zum Studium empfohlen werden. An Ausdruckskraft und Erfindung stellt die neuere Zeit indes strengere Ansprüche, als sie hier erfüllt werden.

Dr. Ernst Schnorr v. Carolsfeld

23. **Emil Sjögren:** Thème avec variations pour piano. op. 48. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Sjögren, vor dessen Talent ich auf Grund der Kenntnis seiner schwungvollen Klavier-Violinsonaten, namentlich der zweiten in e-moll

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

op. 24, bedeutende Hochachtung hege, enttäuscht mit den obigen Klaviervariationen etwas. Aus dem wenig besagenden Thema in C-dur wird in den Dur-Variationen auch nicht eben mehr als interessante Spielmusik entwickelt, die in der soliden Schlußfuge weitergesponnen ist. Höheren Aufschwung nimmt der Komponist in dem freien Schluß des ganzen Werkes und in den wertvollen Mollvariationen. Deren ausdrucksvoller Ernst im Gegensatz zu dem angenehmen Tonspiel der Dur-Sätze dürfte dem Werk im Konzertsaal wohl Erfolg sichern, um so mehr, da der Klaviersatz an sich ein wirkungssicherer ist. Otto Hollenberg

24. **Robert Fuchs**: Zweite Sonate für Violoncello und Pianoforte (es-moll). op. 83. (Mk. 5.—.) Verlag: Adolf Robitschek, Wien und Leipzig.

Das etwas stiefmütterlich behandelte Gebiet der Celloliteratur hat durch diese Sonate einen erfreulichen Zuwachs erhalten. Mit Mendelssohnscher Formvollendung und Glätte paaren sich ansprechende Melodieen und hübsche Harmonieen. Auch rhythmisch bewegt sich alles auf natürlichen Wegen, wie das ganze Werk sich als die Arbeit eines reifen und abgeklärten, nicht absichtlich auf Neuerungen ausgehenden Meisters darstellt. Der stürmische erste Satz hat viele kanonische Stellen, aber dabei ist alles ungezwungen und fließend. Es mangelt nicht an effektvollen Steigerungen. Ein Grund für die Wahl der etwas unbequemen Tonart liegt nicht vor, in jeder anderen Tonart, vielleicht in d-moll oder e-moll hätte sich wohl dasselbe ausdrücken lassen. Der zweite Satz ist ein klangvolles, stimmungsreiches Stück, das man Romanze nennen könnte; der letzte Satz gibt der Sonate einen wirkungsvollen Abschluß, er ist vor allem, wie das bei einem so anerkannten Tonsetzer selbstredend, vorzüglich gearbeitet. Wenn die Sonate auch keine tieferen Gedanken enthält, wird sie doch infolge ihrer auf ansprechenden Themen beruhenden Dankbarkeit sicher gerne gespielt werden. Arthur Laser

25. **Léonide Nicolaiew**: Sonate pour Violon et Piano. op. 11. Verlag: P. Jurgenson, Moskau.

Bietet in allen drei Sätzen gesunde und klangschöne Musik ohne spezifisch russischen Charakter; am wertvollsten ist der erste Satz, der auch groß angelegt ist. Alles in allem ein Werk, das gern gespielt werden wird.

26. **Giuseppe Cristiani**: Sonata (g-moll) per Pianoforte e Violino. Verlag: P. Jurgenson, Moskau.

Ernst und gewichtig ist das Hauptthema des ersten Satzes, auf das am Schlusse des Finale noch einmal zurückgegriffen wird. Auch die ganze Durchführung dieses ersten Satzes verrät tüchtige Schulung und Geist. Das Scherzo ist nicht ohne pikanten Reiz und bringt in seinem sogenannten Trio eine edle und ernste Melodie. Der dritte „Serenata" betitelte Satz erscheint dagegen ziemlich unbedeutend. Das rondoartige Finale ist flott und fesselt besonders durch sein zweites Thema. Die ganze, keineswegs leichte Sonate lohnt nähere Beschäftigung.

27. **Alberto Giovanelli**: Trio in Do minor per Violino, Violoncello e Pianoforte. Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand.

Wer süßliche Melodik, einen Aufguß nach Reißiger und schwachem Mendelssohn liebt, der wird sich an diesem Trio erfreuen, in dem auf polyphone Behandlung ziemlich verzichtet ist; die Melodieen werden sogar meistens von Violine und Klavier friedlich unisono ausgeführt.

28. **Ferdinand Scherber**: Sonate für Flöte und Klavier in A. Verlag: Jos. Eberle, Wien.

Zu arm in der Erfindung, um mehr als ein vorübergehendes Interesse erwecken zu können.

29. **Jenö Hubay**: Concerto all'antica (No. 4) pour Violon. op. 101. Ausgabe mit Pianobegleitung. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig.

Der bekannte Geiger hätte dieses Konzert, dem Großzügigkeit kaum zuzusprechen ist, lieber Suite nennen sollen. Jedenfalls ist es ihm sehr gut geglückt, in den vier knappen Sätzen (Preludio, Corrente et Musette, Larghetto und Finale a Capriccio) den Stil der Geigenkomponisten des 18. Jahrhunderts zu kopieren. Sehr nutzbringend für den Geiger ist das Studium dieses Konzerts sicherlich, die Corrente möchte ich für den Einzelvortrag als sehr dankbares Vortragsstück warm empfehlen.

30. **Joh. Stamitz**: Erste Sonate für Violine solo mit Baß. op. 6a. Klavierpart, ausgearbeitet und mit Vortragszeichen versehen von Rudolf Melzer. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

Eine gediegene Bearbeitung der aus einer Einleitung, einem längeren Allegro und einem Menuett bestehenden, kernige, solide, wenn auch etwas hausbackene Musik enthaltenden Sonate.

31. **Richard Hofmann**: 50 Etüden für Violine: a) op. 123 in der 1. Lage; b) op. 124 mit Anwendung der 3. Lage. — Drei instruktive Sonatinen für Violine mit Pianoforte. op. 125. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Trotz der Fülle ähnlicher Werke werden auch diese neuen Darbietungen des bekannten Pädagogen willkommen sein. Sehr gediegen sind die Etüden, die entschieden zur Förderung der Finger- und Bogentechnik sowie des Vortrags dienen. Sie sind auch keineswegs langweilig. Die melodische Erfindung in den Sonatinen ist gefällig.

32. **Joh. Palaschko**: Zehn Künstler-Etüden für Viola. op. 44. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig.

Wirkliche Künstler-Etüden, die eine ganze Reihe technischer Probleme, vor allem Doppelgriffe zu lösen geben und für die Bogentechnik sehr förderlich sind. Auch in musikalischer Hinsicht enthalten sie manches Eigenartige, so z. B. die Etüde „In türkischer Weise" und das Capriccio. Für das Studium sind diese Etüden zu empfehlen.

33. **Emil Teuchert**: Orchesterstudien für Baßtuba. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wie alle von dem gleichen Verlag herausgegebenen Orchesterstudien sehr zweckdienlich, ausgewählt von einem Künstler, der sich schon mehrfach durch instruktive Werke für sein Instrument bekannt gemacht hat.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Gura-Oper. Vom rein künstlerischen Standpunkt aus vermag ich der Tendenz des Guraschen Unternehmens: statt eines gleichbleibenden, sich allmählich einspielenden Ensembles fortwährend Gastspiele namhafter auswärtiger Solisten zu bieten, nur wenig Sympathie entgegenzubringen. Da sich der Wechsel sogar bis auf die Dirigenten erstreckte, so trugen die Vorstellungen ein stilistisch recht kunterbuntes Gepräge — fehlte es doch den Mitwirkenden bei der Kürze der Zeit an jeder Gelegenheit, intensive Fühlung miteinander zu gewinnen. Als Folge ergab sich der zweite Übelstand, daß die betreffenden Renommiergrößen selbst sich nicht in ihrer vollen Bedeutung entfalten konnten, da die ungleichwertige Umgebung, in der sie standen, naturgemäß den Eindruck ihrer eigenen Leistung verminderte. Ich denke z. B. an die „Tristan"-Aufführung unter Felix Mottl, die unter anderen Verhältnissen als künstlerisches Ereignis ersten Ranges hätte wirken können. War doch Mottl als Operadirigent in Berlin bisher unbekannt und durfte man gerade von seiner Wiedergabe der „Tristan"-Partitur etwas Hervorragendes erwarten. So weit es in seiner Macht stand, hat Mottl diese Erwartungen zweifellos erfüllt. In erstaunlichem Maße war es ihm gelungen, das im allgemeinen nicht sonderlich rühmenswerte Orchester seinem Willen dienstbar zu machen und Wirkungen zu erzielen, die unter den obwaltenden Verhältnissen überraschen mußten. Aber ein relativer Genuß blieb die Aufführung trotzdem, zumal der andere Gast des Abends, Frl. Faßbender (Isolde), nur im ersten Akt den gehegten Erwartungen entsprach, für das lyrische Pathos des zweiten Aktes dagegen nicht den wünschenswerten Reiz in Stimme und Darstellung zu entfalten vermochte. Verlieh nun die Persönlichkeit Felix Mottls (der auch noch in den „Meistersingern" gastierte) dieser Vorstellung wenigstens in einer Beziehung erhöhtes Interesse, so war die kurz darauffolgende „Tannhäuser"-Aufführung sehr wenig rühmenswert. Einzig die etwas sentimentale, im übrigen aber recht anmutige Elisabeth Frl. Hummels rechtfertigt eine anerkennende Erwähnung. — Von sonstigen Gästen hörte ich Leopold Demuth, einen als Darsteller konventionellen Holländer, dessen schöner, sorgsam kultivierter Gesangsvortrag Aufmerksamkeit erregte. Mit Fritz Feinhals, der seine hohen Vorzüge als Don Juan nicht recht zu entfalten vermochte, gastierte Lilli Lehmann als Donna Anna, zum Bedauern derer, die sich an die eminente Künstlerschaft dieser Sängerin gern ein ungetrübtes Angedenken bewahrt hätten. Auch „Norma", eigens für Frau Lehmann einstudiert, gewährte in einer minderwertigen Aufführung nur zweifelhafte Genüsse. Am Dirigentenpult erschienen noch außer dem routinierten Gille Franz Mikorey und Otto Lohse, als Salome präsentierte sich Aino Ackté, ohne sonderliche Überraschungen zu bringen. Die beste Tat der Gura-Oper sei zuletzt erwähnt: eine im großen Ganzen durchaus respektable Wiedergabe von Verdi's „Othello". Die Freude, dieses prächtige Werk wieder einmal in Berlin zu hören, ließ über manche kleinere Unzulänglichkeiten hinwegsehen, zumal Chor und Orchester Annehmbares boten und die Direktion für die Hauptpartie in Alois Pennarini (statt des ursprünglich angekündigten Burrian) einen sehr beachtenswerten Vertreter gefunden hatte. Ich erwähne dies um so lieber, als es Pennarini gelang, durch seinen Othello für die weniger erfreulichen Leistungen als Tannhäuser und Tristan zu entschädigen. Die „Othello"-Einstudierung war im Grunde das einzige positive Resultat, das uns die Gura-Oper brachte. Zu bedauern ist es dagegen, daß man anläßlich der Gastspiele so vieler hervorragender Baritonisten nicht einmal wieder auf Marschners „Hans Heiling", „Templer und Jüdin", „Vampir" zurückgriff. Und wie steht es um Spohrs „Jessonda"? Sollen uns diese Werke denn auf immer vorenthalten bleiben? Ihre Neubelebung wäre doch wohl mindestens ebenso verdienstvoll wie die von Bellini's „Norma" gewesen und hätte dem Gura-Gastspiel einen künstlerischen Charakter verliehen.

Komische Oper. Die Neueinstudierung von Lortzings „Wildschütz", die die Komische Oper als erste Gabe der beginnenden Saison bot, erwies sich als ein Experiment von recht zweifelhafter Güte. Daß bei den Darbietungen der Direktion Gregor die Musik stets als quantité négligeable behandelt und das Augenmerk hauptsächlich der Szene zugewendet wird, ist eine feststehende, längst gewohnte Tatsache, die ich hier nicht noch einmal besonders zu konstatieren brauchte. Im allgemeinen tröstet man sich über diesen Übelstand hinweg, indem man anerkennt, daß das Gregorsche Bestreben um eine Reform der Operninszenierung an sich manches Gute bringt, Anregungen schafft und uns dadurch vor der gerade auf diesem Gebiet so leicht eintretenden Stagnation bewahrt. Die von Maximilian Moris besorgte „Wildschütz"-Einstudierung aber fordert den schärfsten Widerspruch heraus. Nicht nur weil sie durchaus unmusikalisch ist, sondern weil der Regisseur in seinem Bestreben, alles ganz anders zu machen als bisher üblich war, Sinn und Charakter des feinsten Lortzingschen Werkes grob entstellt hat. Wenn die handelnden Personen häufig nicht wissen, mit wem sie eigentlich reden, wenn der Originaltext durch geistlose Extempores verballhornt wird, wenn der Regisseur pantomimische Szenen hinzudichtet, die mit dem Charakter der Musik in schreiendem Kontraste stehen, so kann von einer künstlerisch durchweg ernstzunehmenden Wiedergabe nicht mehr gesprochen werden. Ich will für jeden der gerügten Fehler Beispiele anführen und bemerke, daß diese nur Stichproben aus dem langen Sündenregister dieser Aufführung bedeuten. Im Quintett des zweiten Aktes befiehlt die Gräfin: „Geschwind vertragt euch", als Baculus und die verkleidete Baronin, seine Pseudo-Braut, sich anscheinend verunelnigt haben. Dieser sowie ihren beiden vornehmen Anbetern ist die Sache sehr fatal — die Versöhnungsszene soll möglichst vermieden werden. Darum erwidert die Baronin: „Ach das ist gar nicht nötig", der Baron und der Graf wollen beide vermitteln und meinen: „Es schämen sich die Leute — ja wahrlich, sie genieren sich." Selbstverständlich sind diese Zwischenrufe an die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gräfin gerichtet, die Versöhnung befiehlt. Der simpelste Regisseur könnte darüber keinen Zweifel hegen. In der Komischen Oper jedoch singt die Baronin ihren Satz — beiseite, ins Publikum hinein. In einer Ecke des Zimmers flüstern Graf und Baron sich ihre Bemerkungen leise zu. Und die Gräfin, auf die es gerade ankommt, steht einsam in der Mitte und hört nichts von alledem. — „Der Herr Graf haben befohlen, Ihn zu restaurieren," sagt Pancratius zu Baculus. Vermutlich speist also Baculus beim Gevatter Haushofmeister, verschwindet demnach für ein Weilchen von der Bildfläche. In der Komischen Oper jedoch führt man ihn an die gräfliche Tafel, deren Ende (an der geöffneten Tür des Speisesaals) gerade noch sichtbar ist. Warum? Damit die Leute, denen das folgende Duett zwischen Baronin und Baron zu langweilig ist, sich unterdessen über die Thielscher-Grimassen des essenden Baculus amüsieren können. — Die Komik der Entschuldigungen beim plötzlichen Eintritt der Gräfin (zweites Quintett [Baronin: „Ich strickte" — Baculus: „Ich nickte"]) ist für die Komische Oper zu abgebraucht. Baculus sagt also: „Ich schlufte." Das ist doch nun sicher ungeheuer witzig. — Der dritte Akt beginnt mit einer pompösen Orchestereinleitung, die den Auftritt des Grafen vorbereitet. Wie dumm und altmodisch! Doch was soll man machen? Schwere Sorgen bedrücken den Regisseur. Da — ein rettender Gedanke: der Graf muß doch einen Gärtner haben, und wenn dieser schon nicht singen darf, so soll er dem Publikum wenigstens etwas vormimen. Damit er Zeit dazu gewinnt, geht der Vorhang gleich nach Beginn der Musik hoch. Nun kommt er — der Gärtner — langsam im Gefühl seiner Würde angeschlendert, besieht seine Blumen, und gerade beim Fortissimo H-dur, wo das gewichtige Einleitungsthema wiederkehrt, erhebt er seine Gießkanne und beginnt die Beete zu begießen. Wie ich bereits bemerkte: es sind nur ein paar charakteristische Stichproben, aber sie geben eine Ahnung von dem Geiste, der über dem Ganzen schwebte. Über die musikalische Wiedergabe ist wenig zu sagen. Stimmlich und gesangstechnisch ist Ludwig Mantler der Baculus-Partie nicht völlig gewachsen; als Darsteller vergröberte er die Figur ins Possenhafte. Franz Egenieff war nicht recht am Platze; er verwechselte den gemütlichen deutschen Grafen Eberbach mit seinem italienischen Standesgenossen Luna. Erika Wedekind (Baronin) befindet sich längst nicht mehr auf der Höhe ihres einstmaligen Ruhmes; in der Darstellung gab sie, wie die übrigen Mitwirkenden, landläufige Schablone. Kapellmeister Meyrowitz dirigierte mit sicherer Hand, aber temperamentlos und nüchtern. Wie viel urwüchsige Komik muß doch in diesem Werke stecken, daß es selbst in dieser Aufmachung noch vielen Leuten Freude zu bereiten vermochte!

Königliches Opernhaus. Neu einstudiert: „Don Juan". Es war eine im ganzen recht tüchtige, achtunggebietende Aufführung, mit der die Königliche Oper die diesjährigen Neueinstudierungen einleitete. Die Regie hatte sich für die schon früher benutzte Levische Bearbeitung entschieden — eine Wahl, die, abgesehen von der überflüssigen Pietät dem Schlusse des zweiten Finale gegenüber, durchaus zu billigen ist. Dekorativ und szenisch wurde sonst nichts Neues geboten. Daß man bei der Registerarie den Wirt der Elvira auf die Bühne kommen ließ, um Leporello durch höchst überflüssige Gesten zu belästigen, war eine mehr der Komischen als der Königlichen Oper würdige Regie-Improvisation. Das Schwergewicht der Neueinstudierung lag im musikalischen Teil, für den Kapellmeister Leo Blech zeichnete. Die Garantie einer sorgsamen, guten und lebendigen Aufführung war damit von vornherein gegeben, und in der Tat rechtfertigte der ausgezeichnete Dirigent auch diesmal fast alle Erwartungen. Klug und fein aufgebaut waren die Ensembles, die Einzelleistungen, soweit sie dem Einfluß des Kapellmeisters unterstanden, in der musikalischen Charakteristik sorgsam abgewogen und verständnisvoll disponiert, das Orchester klangvoll und interessant schattiert. Fast schien es mir, als wenn Blech in seinem Streben nach Plastik und lebendiger Intensität des Ausdrucks gelegentlich zu viel des Guten böte — das Orchester hätte zuweilen mehr abgedämpft und die Klavierbegleitungen hätten weniger aufdringlich sein können. Doch sind dies Kleinigkeiten im Verhältnis zu dem gebotenen Guten. Auch gesanglich gab es überraschend viel Erfreuliches zu hören. Da war Frau Kurt, eine sehr bemerkenswerte Donna Anna, mit namentlich in der Höhe voluminösem, sicher funktionierendem Material. Eine leise Neigung zum Tremolieren wird sich bei aufmerksamer Behandlung der Stimme bald verlieren. Auch in der Tiefe dürfte das vornehme, dunkel gefärbte Organ allmählich noch besser, klangvoller ansprechen; unsere Oper hat in Frau Kurt augenscheinlich eine tüchtige Künstlerin gewonnen. Den Preis des Abends freilich gewann sich Lola Artôt de Padilla durch ihre in Spiel und Vortrag gleich vollendet anmutige Darstellung der Zerline. Es mag wenige Bühnen geben, die eine ebenso vortreffliche, geschweige denn eine bessere Vertreterin dieser Partie besitzen. Um so störender wirkte ihr Masetto: Herr Griswold. Nicht nur seine schwerfällige, auf den Ausländer deutende Sprachbehandlung, auch seine innerlich durchaus leblose Darstellung, sein unbeseelter Gesang machte sich immer wieder peinlich bemerkbar und läßt bedauern, daß so prachtvolles Material nicht zu künstlerischer Entfaltung kommen kann. Ähnlich blieb Liebans Leporello ein trotz manchen gelungenen Einzelheiten mißglücktes Experiment. Weder Maske noch Stimme paßte zum Charakter der Rolle. So sehr sich der Künstler auch bemühte — es war eine markierte, keine glaubhafte, überzeugende Leistung. Auch Herr Kirchhoff war fehl am Ort. Seine Technik hat sich zwar gegen früher erheblich verbessert, reicht aber für den Octavio nicht aus. Zudem fehlt seiner etwas spröden Stimme das zarte, lyrische Timbre. Frl. Rothauser (Elvira), die Herren Knüpfer (Komtur) und Bronsgeest (Don Juan) ergänzten das Ensemble; Bronsgeest ohne die wünschenswerte dämonische Eleganz und faszinierende Grazie, aber respektabel, den technischen Bedingungen seiner Rolle in jeder

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beziehung durchaus gewachsen — wie eben die ganze Vorstellung eine Leistung nicht genialer Individualitäten, sondern achtbarer Tüchtigkeit war. Paul Bekker

DÜSSELDORF: Das Stadttheater brachte am 15. September die Oper „Elga" des Wiener Komponisten B. Lvovsky zur Uraufführung. Wie Gerhart Hauptmann, entnahm auch dieser den Stoff zu seinem Buche Grillparzers Novelle „Das Kloster bei Sendomir". Der erste Akt zeigt das Fest, das Graf Starzenski zu Ehren seiner Gattin Elga gibt. Unter den Gästen erscheint auch Oginski, ihr Geliebter. Elga verabredet ein Stelldichein mit ihm und tanzt mit wilder Leidenschaftlichkeit, bis sie ohnmächtig in des Gatten Arme sinkt und von ihm in ihr Zimmer geführt wird. Starzenski kehrt zu seinen Gästen zurück, Elga aber tröstet sich an des Geliebten Brust über ihre Zwangsheirat mit dem reichen, alten Grafen. Dieser hat Oginski bald unten im Saale vermißt und eilt, von Mißtrauen gefoltert, zu der Gattin. Schon gelang es ihr, Starzenskis Argwohn zu entkräften, da verrät sich Oginski in seinem Versteck und fällt nun im Zweikampf. Während sich Elga trostlos über die Leiche des Gefallenen wirft, steckt der Graf das Zimmer in Brand, um, sich und die Untreue dem Tode in den Flammen weihend, seine Schmach vor der Welt zu verbergen. Lvovsky schrieb zu dieser Handlung eine warmblütige, stimmungsvolle Musik slawischer Färbung. Melodie und Rhythmus verraten die lebhafte Phantasie ihres Schöpfers; die Leitmotive sind glücklich erfunden und mit technischem Geschick verwertet. Das mit dem grandiosen Schicksalsmotiv einsetzende Vorspiel, das Orchester-Nocturno sind von großem Reize, die Festmusik, das Liebesduett, Elgas Gesang gerieten vortrefflich, während die eingeflochtenen echten polnischen Tänze über gelegentliche Schwächen des ersten Aktes, der vom zweiten überragt wird, geschickt hinwegtäuschen. Eine glänzende Ausstattung, die Regie Robert Lefflers, dazu hervorragende Leistungen der Solisten Helene Blumenthal, einer unübertrefflichen Elga, Dr. Konrad von Zawilowski (Starzenski) und Robert Hutt (Oginski), gute Balletdarbietungen, Kapellmeister Alfred Fröhlichs vorzügliches Orchester besiegelten den großen Erfolg des Werkes, das sich auf dem Spielplane behaupten dürfte.

A. Eccarius-Sieber

MÜNCHEN: München ist zur Festspielstadt en gros geworden. Das bekommt seinen Geschäftsleuten sicher recht gut; sein Ruf als Kunststadt kann nach einer etwas hypertrophischen Steigerung auf die Dauer nur leiden, wenn die Sache weiter so betrieben wird wie in diesem Jahr, daß man teilweise die Masse an Stelle der Qualität als Vorzug nehmen mußte. Mozart-Festspiele im Residenztheater, Richard Wagner-Festspiele im Prinzregententheater, Reinhardt-Festspiele im Künstlertheater, Festkonzerte des Konzertvereins-Orchesters unter Ferdinand Löwe in der Tonhalle, und endlich das — in dieser Form — München mit sanfter Gewalt aufgenötigte Brahmsfest im Odeon — das alles war ein bißchen viel auf einmal. Fremdenverkehr ist etwas ungemein Schönes und Nützliches, und München erregt ja nach dieser Richtung bereits den unverhohlenen Neid der anderen deutschen Städte. Man sollte aber nie diesem gewiß erstrebenswerten Ziele ernste künstlerische Forderungen opfern. Und auf diesem gefährlichen Wege scheinen wir uns da und dort zu befinden. Gerade die Mozart- und Wagner-Festspiele dürfen nie lediglich als garantiertes Fremdenzugmittel, das unter allen Umständen seine Schuldigkeit tut, betrachtet werden. Auch die genialste Direktionskunst eines Felix Mottl muß sich am Unmöglichen wundstoßen, wenn die Ausführenden, die ihr unterstellt sind, nicht von gleicher künstlerischer Gewissenhaftigkeit beseelt sind wie ihr unvergleichlicher Leiter.

Der vielberufene Mangel an Proben, bzw. die Unwilligkeit der Sänger und Sängerinnen, die absolut notwendigen Proben mitzumachen, hat sogar unseren entzückenden Mozart-Festspielen geschadet, und nur Mottls wahrhaft stupender Kunst, mit stärkster Suggestionskraft im Augenblick des Erlebens über alle Klippen und Untiefen fortzureißen, ist das gute Gelingen einzelner Vorstellungen zu danken. Am schönsten gerieten die „Figaro"-Abende mit Feinhals bzw. Bender als Graf, Frau Tordek als Page, Frau Bosetti (Susanne), Herrn Schreiner (Figaro) und Frl. Fay — die gegen früher zweifellos Fortschritte in ihrer Rolle gemacht hat — als Gräfin; allein selbst da war ein leises Abflauen des Gesamteindruckes gegen das Vorjahr zu konstatieren. Unter allerlei unangenehmen Versehen und Ungenauigkeiten hatten die beiden „Don Giovanni"-Aufführungen zu leiden. Feinhals' Don Giovanni, Geis' Leporello boten ungetrübten Genuß, ebenso Benders und Gillmanns Komthur; Buyssons Don Oktavio überraschte angenehm; bei Frau Burkberger (Donna Anna) und Frl. Faßbender (Donna Elvira) dagegen blieb ein und der andere kleine Wunsch noch unbefriedigt. Die „Entführung aus dem Serail" vertrüge gut und gerne ein neues szenisches Gewand; und auch Herrn Walters (Belmonte) wie Herrn Sieglitz' (Osmin) Stimmen haben den Jahren einigen Tribut zollen müssen, so daß für die Festspiele trotz der durchaus hervorragenden Leistungen der Beiden auch einmal an den Versuch mit einer Neubesetzung der Rollen gedacht werden sollte. Frau Bosetti (Konstanze), Frl. v. Fladung (Blondchen) und die Herren Kuhn (Pedrillo) und Bauberger (Bassa Selim) schufen mit den erstgenannten Herren ein sehr hübsches und stilechtes Ensemble. „Cosi fan tutte" ist ein altes Glanzstück unserer Levi-Possartschen Mozart-Ära; alle Beteiligten (die Damen Fay, Koboth, Bosetti, die Herren Brodersen, Walter und Bauberger) sangen und spielten mit großer Feinheit, so daß der ganze Zyklus, der durchweg unter Mottls wundervoller Leitung stand, einen sehr befriedigenden Abschluß fand.

Wenn man dieses Jahr mancher Erscheinung unserer Festspiele gegenüber vielleicht etwas anspruchsvoller geworden ist wie sonst, so trägt zum Teil sicher das Gastspiel Max Reinhardts im Münchener Künstlertheater auf der Theresienhöhe ein wenig Mitschuld. Man sah da, was mit peinlich genauer Vorbereitung, was mit ungezählten Proben zu erreichen ist, mit Proben, an denen es eben gerade bei unseren

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Festspielen im Residenz- und im Prinzregententheater, wie schon gesagt, bedenklich fehlt. So sehr und auffällig Reinhardt in einzelnem, so in der Première des „Faust", auch in „Hamlet" u. a. versagt hatte, so unvergeßliche Eindrücke verdankt man doch ihm und seiner unvergleichlichen Künstlerschar in einer Reihe anderer Vorstellungen („Sommernachtstraum", „Räuber", „Lysistrata", „Kaufmann von Venedig", „Braut von Messina", „Judith" usw.), Eindrücke, zu deren Erreichung nicht Geringes unsere einheimischen Künstler, Hengeler, Erler, Diez u. a., beitrugen. Was mir jedoch am erfreulichsten schien, ist die Tatsache, daß der Geist des Münchener Künstlertheaters über und mit Reinhardt einen eklatanten Triumph davongetragen hat, daß das Prinzip der Reliefbühne unter ihm einen neuen und schlagenden Beweis für seine außerordentliche Wirkungskraft erbringen konnte.

Wie befruchtend die Ideen des Künstlertheaters unser Theaterleben zu beeinflussen vermögen, ersah man aus der Neuinszenierung des „Tristan", die, im Geiste der Ausstellungsbühne geschaffen, zur Vertiefung des Bühneneindruckes wesentlich beiträgt. „Tristan" unter Felix Mottl gehörte auch gleich dem „Ring" wieder zu den Großtaten unserer Richard-Wagner-Festspiele. Urlus als Tristan fand sich mit der Isolde Frl. Faßbenders, mit der Brangäne der Preuse-Matzenauer und Benders Marke zu vollendetem Zusammenspiel. Dagegen vermochte in der Wiederholung die Isolde von Paula Doenges wegen der Äußerlichkeit ihrer Auffassung nicht zu befriedigen. Die „Meistersinger" unter Franz Fischers kraftvoller und belebter Leitung hatten des öfteren unter den Tücken der „Meister" und unter nicht ganz ausgeglichenen Chorleistungen zu leiden. Auch ist Herr Tänzler durchaus noch kein idealer Stolzing und Frl. Fay noch kein Evchen, wie wir es uns denken (weit mehr Echtheit weiß Frl. Koboth dieser lieblichen Gestalt zu leihen). Doch halfen hier die ganz überragenden Leistungen von Feinhals als Hans Sachs (alternierend mit dem nicht minder vorzüglichen van Rooy) und Geis als Beckmesser stets über alle sonstigen Bedenken siegreich hinweg, wie auch wieder Benders Pogner und, neben Dr. Walters David, der David Kuhns mit Auszeichnung genannt werden müssen. Viel Dank verdiente Herr Hagen durch sein opferwilliges Einspringen als Walter Stolzing an Stelle von Kraus bei der ersten Wiederholung. Jedenfalls standen diese „Meistersinger"-Vorstellungen turmhoch über dem höchst unglücklichen ersten „Tannhäuser"-Abend unter Röhr, der für den Verlauf der Festspiele die weitestgehenden Befürchtungen erwecken mußte. Röhr selbst dirigierte im allgemeinen mit viel Feinheit. Allein der dekorative Teil des „Tannhäuser" läßt viel zu wünschen übrig, die Chorleistungen desgleichen. Frl. Fays Elisabeth hat Fortschritte gemacht, steht aber immer noch nicht völlig auf der Höhe ihrer Aufgabe. Und der Tannhäuser von Herrn Tänzler enttäuschte so sehr alle Hoffnungen, die man auf den Sänger seinerzeit nach seinem Lohengrin setzen konnte, daß man aufs peinlichste überrascht wurde. Man unterschätze doch das internationale Fremdenpublikum nicht. Es nimmt unter dem Deckmantel eines einmal errungenen guten Namens, wie des der Festspiele, in der Tat vieles kritiklos und geduldig hin; blind und taub ist es aber doch nicht. Die „Tannhäuser"-Wiederholung war besser vorbereitet. Frau Burk-Berger als Venus vermochte Frau Preuse-Matzenauer nicht ganz zu erreichen; aufs angenehmste berührte die starke Verinnerlichung und Verlebendigung des Spiels bei unserem Heinrich Knote, der als Tannhäuser ebenso glänzend bei Stimme war wie als Siegfried. Überhaupt erreichten in den drei Ringzyklen die Festspiele wieder ihren Höhepunkt. Feinhals und van Rooy (Wotan), Frl. Faßbender (Brünnhilde), Frl. Morena (Sieglinde), Heinrich Knote, Ernst Kraus (Siegfried, Siegmund), Brodersen (Gunther), Frau Preuse-Matzenauer (Fricka, Waltraute), Bender und Gillmann (Riesen, Hagen, Hunding), Zadors Alberich, sie alle sind weitbekannt, und zu ihrem Lobe ist Neues nicht zu sagen. Die größte Weiterentwicklung weist Kuhns Mime auf, eine Weiterentwicklung, die ihn in die erste Reihe der Vertreter dieser Partie stellt. Auch Frl. Fay als Sieglinde findet den rechten Ton besser. Nicht den gleich günstigen Eindruck wie in früheren Jahren empfing man von Thila Plaichingers Brünnhilde. Trotz vieler ergreifender Momente fehlte dieses Mal der große fortreißende Zug in ihrer Zeichnung der Gestalt. Dem Siegmund Schmedes' wäre manchmal eine gleichmäßigere gesangliche Durchbildung zu wünschen gewesen; trotzdem wirkte er groß. Nicht vergessen seien die liebliche Gutrune des Frl. Koboth und Briesemeisters vorbildlicher Loge. Den ersten „Ring" dirigierte Mottl, den zweiten Franz Fischer, beide in voller Durchdringung aller Tiefen und Beseelung aller Schönheiten; der dritte „Ring" unter Mottl brachte noch eine Steigerung ins wahrhaft und im edelsten Sinne Festspielmäßige, nachdem eben auch durch die vorangegangenen Zyklen die Vorbereitung gegeben war, die vor Beginn schon hätte vollendet sein müssen. Dr. Eduard Wahl

KONZERT

BERLIN: Das Philharmonische Orchester, in dessen Zusammensetzung keine wesentliche Veränderung eingetreten ist, hat nach seiner Rückkehr aus Scheveningen seine hiesige Tätigkeit unter Leitung seines vortrefflichen Dirigenten Dr. Kunwald mit einem populären Sonntagskonzert in der überfüllten Philharmonie wieder aufgenommen; als ich die Variationen über „O cara memoria" von Servais hörte, die der Solocellist Beyer-Hané übrigens durchaus nicht einwandfrei vortrug, legte ich mir die Frage vor, wie es möglich ist, daß ein derartiges Werk noch heute, wenn auch einem Sonntagspublikum, geboten wird. — Tags zuvor hatte das Orchester unter Dr. Kunwalds sich wundervoll dem Solisten anschmiegender Leitung dem Geiger Theodor Spiering assistiert, der vor seinem Weggang nach Boston (als Konzertmeister des Mahlerschen Orchesters) hier noch einmal eine Probe seiner großen Technik ablegte und durch den durchgeistigten Vortrag der Schumannschen Phantasie lebhaft interessierte. — Durchaus günstig führte sich hier der junge Geiger Eugen Brünell

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein, der im Verein mit dem tüchtigen Pianisten Max Auerbach Sonaten von Mozart und C. Franck und besonders verständig Bachs Ciaconna vortrug. — Die Reihe der Kammermusik-Abende eröffneten Ernst von Dohnányi, dessen Klavierspiel geradezu begeisternd wirkt, und Henri Marteau, der mitunter mehr Leidenschaft zeigen könnte; ihr Programm bestand aus Sonaten von Brahms (A-dur), Schumann (a-moll) und César Franck. — Da Halir leider krank ist, so vertrat ihn in der ersten Soiree des Halir-Quartetts Carl Flesch. Dieser als Solist hochbedeutende Künstler entpuppte sich dabei als Quartettspieler erster Qualität; insbesondere sind seine feine Phrasierung und die Noblesse seines Tones zu rühmen. Mit den Herren Exner, Adolf Müller und Dechert muß er sehr eingehend probiert haben, denn das Ensemble war vortrefflich; das Programm bestand in Haydns D-dur mit dem Largo in Fis, Schuberts a-moll, dessen hochpoetische Wiedergabe sehr viel Anklang fand, und Beethovens C-dur.

Wilhelm Altmann

Ein erst vor einem halben Jahre gegründeter Männerchor, der Rixdorfer Lehrergesangverein, gab sein erstes Konzert mit einem Programm, das ältesten Vereinen Ehre gemacht hätte und für das hohe Streben des jüngsten Kunstaspiranten Zeugnis ablegt. Radecke, Bruch, Hegar, Thuille u. a. waren mit einigen sehr komplizierten Werken vertreten, und die Lösung der großen Aufgaben gelang teilweise sogar überraschend gut; besonders Hegars „Werdenberg“ scheint der begabte Dirigent Ernst B. Mitlacher mit vollster Hingabe studiert zu haben. Bei anderen Kompositionen haperte es noch manchmal bezüglich des exakten Einsetzens und Aufhörens. Das Chormaterial ist kräftig, doch mangelt es an wirklich wohllautenden Stimmen, zumal im Tenor. Das durch den Orchesterverein Berliner Musikfreunde ausgeführte „Meistersinger“-Vorspiel ließ hauptsächlich guten Willen erkennen. Die Holz- und Blechinstrumente klangen viel zu roh, den Begleitungen fehlte es an Geschmeidigkeit. Solistisch wirkten die Sopranistin Marga Burchardt und der Baritonist Arthur van Eweyk mit. Die Sängerin besitzt einen sehr schönen, weichen Sopran, konnte aber dem dramatischen Inhalt von Bruchs „Ave Maria“ nicht entfernt gerecht werden; van Eweyk war gut disponiert und hatte viel Erfolg mit dem von Hugo Kaun äußerst stilvoll, ohne jede Überladung und doch wirksam instrumentierten Loeweschen „Archibald Douglas“. Das Konzert schloß mit den „Frithjof“-Szenen von Max Bruch. — Wie zum Kriegführen Geld, ist zum Singen in erster Reihe Stimme erforderlich. Hiervon hat John A. Hoffmann aber nur einen sehr kleinen Vorrat, mit dem er denn auch sehr haushälterisch wirtschaftet. Er geht so sparsam zu Werke, daß er manchmal kaum zu hören ist, und befleißigt sich auch im Vortrage großer Zurückhaltung. Der Sänger hat noch sehr viel zu lernen, zuerst im Sprechen, bevor er einen zweiten öffentlichen Versuch wagen darf. — Mit weit mehr Glück debütierte der Pianist Willy Hülser. Hier läßt sich Talent ohne weiteres konstatieren, aber es muß stärker gezügelt werden. Die im Prinzip zu billigenden Tempomodifikationen sind vorläufig nach jeder Richtung stark übertrieben; aber besser so, als umgekehrt. Technisch vorzüglich bis auf das ungleichmäßige Anschlagen in langsamen Stellen, wo die linke Hand arpeggierend vorgreift. Er spielt leidenschaftlich und abwechselungsreich. — Ansprechende Leistungen bot Addi Schmidt, obgleich von künstlerischer Selbständigkeit noch nicht viel sich verrät. Vervollkommnung scheint nicht ausgeschlossen. Vorläufig überwiegt die Kraft. Mehr Zartheit und Poesie müßte sie ihrem Vortrage verleihen, um interessanter zu wirken.

Arthur Laser

Klara Brat besitzt einen ziemlich klangvollen Mezzosopran; nur vermag sie den Ton nicht zu halten: er ist nicht unrein und nicht rein. Ein großer Mangel ist die willkürliche Temponahme, durch die sie persönliche Auffassung zu bekunden sucht. Lustiges gelingt ihr besser als Ernstes. — Therese L. Leonard. Ich halte das Auftreten dieser begabten jungen Sängerin für verfrüht. Ihr zartes, aber ansprechendes Organ ist vorläufig ihr Bestes; namentlich Stilles kommt gut heraus. Der Vortrag ist verständig, aber offenbar nur nachempfunden. Trotz aller Vorbereitung ist das einzelne in der Kantilene unklar, da ist noch zuviel Freude an „schönen Stellen“. Auch die Textbehandlung ist tadelnswert. Für die Zukunft aber läßt sich manches erwarten.

Arno Nadel

In der Nicolai-Kirche veranstaltete Julius Schuppmann, Organist und Chordirigent an der Versöhnungskirche, mit seinem Chor ein geistliches Konzert. Während der kleine Chor Haydns „Die Himmel erzählen“ und das „Hallelujah“ von Händel ganz tapfer sang, traten in der Kantate über den Choral: „O daß ich tausend Zungen hätte“ von J. Schuppmann besonders in den Männerstimmen deutlich Mängel hervor. Die Schuppmannsche Komposition ist von modernem Geiste angehaucht und stellt an einen Chor Anforderungen, die wohl von den meisten Kirchenchören nicht erfüllt werden können. Besser gelang Margarethe Heim (Sopran) „Schönster Herr Jesu“ von Schuppmann; auch „Recitativ und Arie“ aus der „Schöpfung“ sang sie mit Wohlklang und Geschmack. — Bernhard Irrgang hatte zum 550. Orgelvortrag ein historisches Programm gewählt. Die Orgelkonzerte der Marienkirche, die besonders unter Otto Dienel sehr in Ansehen kamen, haben von ihrer Anziehungskraft unter Irrgang nichts verloren, das bewies die große Zahl der andächtigen Zuhörer. Laut Programm sollte die Entwickelung der großen Variationenform in ihren Hauptvertretern dargelegt werden. Es wurden Kompositionen von Scheidt, Kerll, Pachelbel, Buxtehude und Bach vorgetragen. Hans Hasse (Violine), Hans Butze-Hasse (Violine) und Heinz Beyer (Cello) trugen durch ihren schönen Vortrag viel zum Gelingen des interessanten Konzerts bei; am meisten jedoch hat mich das Spiel Irrgangs und besonders der Bachschen Passacaglia (c-moll) erfreut.

Max Vogel

JOHANNESBURG: Die diesjährige Konzertsaison ist jetzt (August) auf ihrem Höhepunkt angelangt. Nachdem die Wunderkinder Cherniawski Johannesburg verlassen hatten,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stellte sich u. a. das Archdeacon-Trio (Mr. Archdeacon: Bariton, Mr. Chandos: Tenor, Esta d'Argo: Sopran) ein, das auf einen künstlerischen Erfolg zurückblicken kann. — Trotz vielfacher Anfeindungen ist es R. G. Allen gelungen, ein Symphonieorchester zusammenzubringen, das mit Berechtigung die Unterstützung des musikliebenden Publikums erwarten darf. Das erste Konzert unter der Leitung des Herrn Allen hat bewiesen, daß die teilnehmenden Künstler ihrer hohen Aufgabe mit Verständnis und Liebe zur Kunst entgegenkommen, und das Resultat war daher auch in jeder Beziehung ermutigend. Olive Blume erfreute uns durch die vollendete Wiedergabe des Klavierkonzerts in g-moll von Saint-Saëns. Das Hauptinteresse konzentrierte sich auf das Wiedererscheinen von Maly von Trützschler auf dem Konzertpodium. Der ausgezeichneten Künstlerin wurde ein sehr warmer Empfang zuteil. Das bemerkenswerte Konzert wurde durch die Wiedergabe der Ersten Beethovenschen Symphonie zum Abschluß gebracht. Wenn auch bei den Orchesterdarbietungen manches noch etwas unklar war, so läßt sich doch sagen, daß sie zu den besten Hoffnungen für die Zukunft berechtigen. — Antonia Dolores gab einen Liederabend, in dem sie ein sehr reichhaltiges Programm absolvierte. Sie ist dem hiesigen Publikum kein Neuling mehr und wird immer wieder gern gesehen und gehört. — Die Musical Society gab ihr monatliches Konzert, das wie stets sehr stark besucht war. Als Solistin (Piano) führte sich Frl. F. Weinberg mit Grieg's Konzert ein. Ihre Leistungen entsprachen nicht den Erwartungen, was sich zum Teil auch von dem Orchester sagen läßt. J. Seelig

MÜNCHEN: Das Festkonzert des Hoforchesters war insofern besonders interessant, als man dieses Mal das Orchester nicht auf der Bühne aufgestellt, sondern im verdeckten Orchesterraum plaziert hatte. Der erste Teil wurde ganz Berlioz gewidmet: „Cellini"-Ouverture, Phantastische Symphonie und, von Frau Preuse-Matzenauer meisterhaft gesungen: „Der Geist der Rose" und „Die Gefangene". Den zweiten Teil — gleichfalls unter Mottls Direktion — bildete das Vorspiel zum zweiten Akt der „Ingwelde" (Schillings), Richard Strauß' „Tod und Verklärung", und die Arie Adrianos aus Rienzi „Gerechter Gott! So ist's entschieden schon!", wiederum von Frau Preuse-Matzenauer interpretiert. Über das Resultat des anregenden Experimentes kann hier nur in aller Kürze gesagt werden, daß Berlioz zweifellos unter der Versenkung des Orchesters litt, Strauß und Schillings dagegen unbedingt gewannen. Was nicht schwer aus der jeweiligen Eigenart der Instrumentation zu erklären ist, im übrigen aber nichts gegen das versenkte Konzertsaalorchester beweist. Es ist eben zu bedenken, daß man hier reine Konzertwerke in ein riesenhaftes Bühnenhaus verpflanzt hatte, das ihrer Eigenart nicht gerecht sein konnte.

Am stärksten im Fort- und Aufwärtsschreiten begriffen zeigte unser Münchener Musikleben der Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus des Konzertvereins-Orchesters unter Ferdinand Löwe. Das von neuem (in den Bläsern insbesondere) verstärkte Orchester ist unter der zielbewußten Leitung seines eminenten Dirigenten in unglaublich kurzer Zeit den Qualitäten eines wahren Musterorchesters entgegengereift. Der ständig sich steigernde Besuch der neuen Einrichtung (der Saal war mehrere Male ausverkauft) und der jubelnde Beifall der Hörer am Schlusse jedes Konzertes erwiesen, wie sehr man diese Tatsachen in den weitesten Kreisen empfindet. Ein besonderes Vergnügen war es, Löwe, den als Bruckner-Spezialisten einregistrierten, als wirklich genialen Brahms-Interpreten von neuem kennen und hochschätzen zu lernen. Es hat keinen Sinn, aus der Anzahl der Abende und Werke (es wurden sämtliche Symphonieen Beethovens, die vier von Brahms, die dritte, vierte, siebente und achte von Bruckner, außerdem Beethovens „Leonoren"-Ouvertüre und Brahms' Konzert für Violine und Violoncello mit Orchester, Variationen über ein Thema von Haydn, Akademische Fest-Ouvertüre, Tragische Ouvertüre und Klavierkonzert B-dur zur Aufführung gebracht), einzelnes herauszuheben; einige Zufälligkeiten abgerechnet, wie sie auch dem besten Orchester auf so reichem Arbeitsfelde unterlaufen, war alles aufs feinste durchgearbeitet und vollendet in jedem Sinne. Die höchste Steigerung wurde vielleicht mit der großartigen Wiedergabe von Bruckners Achter erreicht. Als Solisten machten sich Marteau, Becker und Lamond überaus verdient. Alles in allem: in Münchens Musikleben treibt und knospt es allerorten in vielversprechender Weise. Das Jahr 1910 soll mit den geplanten Musikfesten größten Stils eine noch nicht dagewesene Hochblüte bringen. Dr. Eduard Wahl

Erstes deutsches Brahmsfest. — Die Deutsche Brahmsgesellschaft, die ihren Sitz in Berlin hat, wählte für das erste von ihr veranstaltete Brahmsfest München als Festort. Für die Bewegungen musikalischen Lebens in früherer Zeit und in unserer Gegenwart ist diese Wahl bezeichnend: sie erinnert an einstmals geschlagene Schlachten, die kurzsichtige Beurteiler und einseitige Musiker glaubten durchfechten zu müssen, als noch von den „Gegenfüßlern" Wagner-Brahms gefabelt wurde, und die nicht einen Sieger und Besiegten, sondern zwei Sieger unserem Volke schenkten; aber sie erinnert auch an die spätere Entwicklung der musikalischen Bemühungen in der Stadt München als solcher. Es gab eine Zeit, in der München mit seinem geheimen Schutzpatron Richard Wagner in Bedrängnis geriet, weil es dessen Wallfahrtsort Bayreuth kaufmännische und künstlerische Konkurrenz machte und in der es trotzdem an selbst gesteckten Idealen festhielt, die nicht nur zu Wagner, sondern auch zu Mozart führten; und es entwickelte sich ein neues Geschlecht, dessen Wurzeln in den Überzeugungen Richard Wagners und Franz Liszts lagen, und das deshalb gerade in München seine eigenste Heimatstätte erblicken mußte. Nichts ist leichter erklärlich, als daß darüber die Pflege der Kunst von Johannes Brahms gerade in München vernachlässigt wurde und daß die bayerische Königstadt einen Kreis sogenannter „moderner" Musiker in sich dominieren sah. Wenn irgendwo, so vollziehen sich die Übergänge und Ausgleiche am natürlichsten im Phantasieleben des deutschen Volkes. Die Über-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gänge waren hier leicht und selbstverständlich, — der Ausgleich ist ebenso selbstverständlich, aber schwieriger. Das erste deutsche Brahmsfest, das vom 10.—15. September stattfand, war dazu bestimmt, ihn mit herbeizuführen, und deshalb kommt ihm nicht nur für München, sondern für die gesamte musikalische Welt eine hervorragende Bedeutung zu. Es wurde eine Art Probe veranstaltet, inwieweit die allgemeine und eine lokale Begeisterung für das Schaffen von Johannes Brahms gegenwärtig vorherrscht, und ob die lokalen Vorurteile, ob kleinliche Sonderinteressen auch jetzt noch so stark vorherrschen, wie das ehemals der Fall war. Wenn ich die Eindrücke der Konzerte, die dieses Brahmsfest brachte, zusammenfasse, muß ich sagen, daß sie in dieser Beziehung sehr schnell zu einem Resultate führen: München ist immer noch bockbeinig; es hat dem Zustandekommen des Festes viele Schwierigkeiten bereitet, und an geheimen und offenen Gegensätzen und an mehr oder minder durchsichtigen Intrigen hat es nicht gefehlt; aber diejenigen Münchener, die sich dem Feste nicht fernhielten, haben den erwünschten Ausgleich zwischen überkommener und zu erwerbender Kunstanschauung gefunden, und die Allgemeinheit der vorurteilslosen Besucher vollends, die sich aus Ausländern und Deutschen aller Stämme rekrutierten, ist in längst gewonnenen Überzeugungen bestärkt worden. Demzufolge nahm sich der Verlauf der Festtage glänzend aus, und es blieb nur die Hoffnung übrig, daß der Ertrag aller künstlerischen Arbeit, die hier geleistet wurde, von München selbst möge nutzbar gemacht werden.

Dieser Ertrag war groß, und es war herzerfreuend zu beobachten, wie sich dessen die Teilnehmer des Festes bewußt waren. Es herrschte ein Enthusiasmus, wie man ihn nur ganz selten einmal erlebt, so bei den Ausführenden, wie bei den Genießenden. Wenn man Parallelen ziehen wollte, dürfte man an die Begeisterung denken, die einst die Bülowkonzerte in Berlin weckten; oder an den Jubel, dem Joseph Joachim allein und mit seinen Quartettgenossen bis in seine letzten Lebensjahre zum Ausbruch verhalf; oder — um andere Künste heranzuziehen — an die größten Kundgebungen für Gerhart Hauptmann, als die „Weber“ und die „Versunkene Glocke“ ihre Erstaufführungen erlebten, — an den überschwänglichen Dank, den man etwa Gustav Frenssen für seinen „Jörn Uhl“ gezollt hat, oder auch an die Sympathieen für die erste Ausstellung der Münchener Sezession, die den weitesten Widerhall fanden. Dieser Enthusiasmus hat die Münchener Brahmswoche in Wahrheit zu einem Brahmsfest gemacht, um so mehr, als er nur allzu begreiflich war. Die Konzerte, die in der Zeit der Münchener Brahmstage stattfanden, gehören zu den schönsten und bestgelungenen, die man im letzten Jahrzehnt hat erleben können. Es waren ihrer fünf: drei Chor-Orchesterkonzerte, zwei Morgenkonzerte für Kammermusik (Gesang, Klavier usw.); ein sechstes gesellte als halber Outsider Ludwig Wüllner durch ein Liederkonzert diesen Veranstaltungen hinzu. Wer alles genußfreudig in sich aufnehmen und sich gar noch durch die öffentlichen Generalproben vorbereiten wollte, die wegen des großen Andrangs erforderlich waren, der hatte vollauf zu tun. Die Programme waren umfangreich und mußten es sein, da sie in ihrer Gesamtheit eine Art von Leitfaden durch die Geschichte der Kunst und des Lebens von Brahms abgeben sollten. So waren denn nicht nur alle vier Symphonieen zu hören, sondern auch die Haydn-Variationen op. 56a und das Violinkonzert, auf daß dem Orchesterkomponisten sein volles Recht werde; so wurde er als Meister des Chorsatzes gefeiert durch die Aufführung des Deutschen Requiems, des Schicksalsliedes, des Parzengesanges, der Fest- und Gedenksprüche, des Triumphliedes und auch der Alt-Rhapsodie, bei der sich der Männerchor in der Coda so ergreifend zu betätigen hat; und so ging es weiterhin: man hörte das g-moll Klavierquartett (op. 26), die d-moll Sonate für Violine und Klavier (op. 108), das Klarinettentrio (op. 114), eine Reihe Klavierstücke (Es-dur Rhapsodie op. 119 No. 4, h-moll Ballade op. 10 No. 3, es-moll Intermezzo op. 118 No. 6, As-dur Intermezzo aus op. 76, d-moll Capriccio aus op. 116), Soloquartette mit Klavier (An die Heimat, O schöne Nacht, Wechsellied zum Tanz), die Liebesliederwalzer (mit vierhändiger Klavierbegleitung) und Einzellieder (Mainacht, Bei dir sind meine Gedanken, Nicht mehr zu dir zu gehen beschloß ich, In Waldeseinsamkeit, Am Jüngsten Tag). Alle diese Aufgaben sind mit vollem Gelingen gelöst worden, da ihnen erlesene Kräfte zur Verfügung standen: als Hauptfaktoren das Münchener Tonkünstlerorchester in Gemeinschaft mit Mitgliedern der Meininger Hofkapelle und der Kölner Gürzenich-Chor, sodann als Solisten ein bewundernswertes Gesangsquartett: Tilly Cahnbley-Hinken, Maria Philippi, Johannes Messchaert, George A. Walter, für das Klavier Carl Friedberg, Arthur Smolian, Conrad V. Bos, für die Geige Bram Eldering, für die Bratsche Focco Klimmerboom, für das Violoncell Karl Piening, für die Klarinette K. Wiebel, an der Orgel F. W. Franke. Diese imponierende Künstlerschar leitete Fritz Steinbach und führte sie von Sieg zu Sieg. Er bedeutet für Brahms das, was einst Bülow für Beethoven bedeutete, und was Hans Richter und Felix Mottl für Richard Wagner bedeuten. Die Kunst von Brahms ist sein Leben, und wenn er sie widerspiegelt, so teilt er dieses sein Leben mit. Daraus erklärt sich die faszinierende Gewalt, mit der er seinen Gürzenich-Chor und sein Orchester bezwungen hat; daraus resultieren die ungeheuerlichen Wirkungen, die durch die Chor- und Orchesterleistungen erzielt worden sind. Hier bleibt alle Kleinlichkeit fern trotz der Betonung alles kleinsten Details; hier ist alles auf große Züge angelegt, und auf einen Sturm der Empfindung wird mit ebenso starkem Nachdruck hingearbeitet, wie auf die Ruhe und Milde sanften Gefühls; hier ist Leben und abermals Leben, und es gibt keine toten Stellen; und wenn man vermeint, eine Steigerung bezeige schon einen Gipfel, so türmt sich abermals ein gewaltiges Crescendo zu einem nächsten Höhepunkt empor, und so wandert man von Höhe zu Höhe. Diese Höhenluft ahnen zu lassen, ist A und O der Kunst von Brahms; wer sie uns atmen läßt, darf unseres Dankes sicher sein; am ersten Deutschen Brahmsfest konnte man sie in vollen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zügen genießen, und dadurch hat sein kultureller Wert bestanden. Walter Paetow

REICHENBERG (Böhmen): Trotz des empfindlichen Mangels eines guten Konzertorchesters und eines entsprechenden Konzertsaales herrscht reiches musikalisches Leben in unserer Stadt. Mehr als 50 Konzerte haben in der abgelaufenen Saison stattgefunden. Marteau bot in einem eigenen Konzert in überaus fesselnder Weise eine Sonate von Biber, ein Konzertstück (D-dur) von Schubert und die Spanische Symphonie von Lalo. — In den Konzerten des Vereins der Musikfreunde erschienen Julia Culp, das Streichquartett Wietrowetz, Dr. Otto Neitzel, Lamond, Serato und Schnabel. — Den Quantitätsrekord schlug Raoul Koczalski, der gleich fünf Konzerte absolvierte. — Der heimische Violinvirtuose Rudolf Kafka gab zwei Konzerte (u. a. Paganini's D-dur Konzert), vermochte aber nicht den Beweis einer ganz besonderen künstlerischen Eigenart zu erbringen. — Ein gediegener, solider Klavierspieler ist Richard Fuchs, der hiesige Musikdirektor. — Ich erachte es als Pflicht, auf eine kleine, zwölfjährige Geigerin, Olga Türk, unterwiesen von Konzertmeister Schwertner, aufmerksam zu machen. Die kleine Künstlerin spielt mit recht viel Temperament, entzückendem Rhythmus und gutem Strich die Balletszene von Bériot, ein Spohr-Konzert und sonstige Violinsachen, die an Technik und Verständnis bereits größere Anforderungen stellen, und würde zur weiteren Förderung ihrer künstlerischen Anlagen und zur konservatoriumsmäßigen, vollständigen Ausbildung die größte Unterstützung verdienen. — Huberman entzückte ein ausverkauftes Haus mit seiner Kunst. — In den Konzerten der Gesangvereine hörten wir an größeren Chorwerken beim Lehrergesangverein „Silcher" Brahms' Requiem, beim Männergesangverein die „Jahreszeiten", allerdings mit Weglassung der großen Schlußfuge, des herrlichen Schlusses; diese vandalische Verstümmelung beraubte das Werk seiner Krone und mußte naturgemäß die Totalwirkung bedeutend beeinträchtigen. Das Konzert des Dresdner Männergesangvereins bot nichts Außergewöhnliches und gewann nur Interesse durch die Mitwirkung der Hofopernsängerin Frl. Seebe. — Die thematischen Feinheiten im entzückenden ersten Satze der vierten Mahlerschen Symphonie unter Prof. Moißl wurden nicht genügend subtil herausgebracht; der zweite Satz wirkte viel zu unklar und verschwommen, den nachhaltigsten Eindruck hinterließ der dritte Satz. — Camillo Horns neue Violinphantasie gefiel ausnehmend und verrät in ihrer dramatisch-packenden Eigenart einen bedeutenden Fortschritt des Komponisten. — Im nahen Gablonz schwört man auf Wilhelm Backhaus, der alljährlich wiederholt dort konzertiert, und in Warnsdorf wird die reproduzierende Kunst aus Dresden verschrieben. Severin Eisenberger gehört zu den erklärten Lieblingen im Klavierfache.

Dr. Robert Schier

SONDERSHAUSEN: Unter den Neuheiten der diesjährigen Lohkonzerte befanden sich eindrucksvolle Werke. Friedrich Gernsheim dirigierte selbst seine Vierte Symphonie B-dur op. 62, ein romantisch anmutendes Werk in klassischer Form, dessen graziöses Scherzo besonders anziehend wirkt. Ferdinand Hummels Symphonie D-dur op. 105 zeigt den poetischen Schöpfer musikalischer Märchen als gewandten Beherrscher der großen orchestralen Formen, der hier in klarer, knapper Geschlossenheit Themen von einer gewissen Gleichförmigkeit verarbeitet. Karl Kämpf lernte man in seiner Orchestersuite „Aus baltischen Landen" als einen feinsinnigen Instrumentator kennen, der mit originellen Klangreizen tonmalerische Wirkung übt. In fünf kurzen Sätzen: „In den Dünen", „Die Haffmücken", „Im Meeressturm dem Tag entgegen", „Abendlied" und „Kirmes" gibt der phantasievolle Tondichter fesselnde Schilderungen vom baltischen Seestrand. Die Ouvertüre zum Chorwerk „Pandora" von Arnold Mendelssohn wird zum größten Teil durch einen Satz im Walzerrhythmus gefüllt, in dem es dröhnt und klirrt, wie vom Schmiedeschlag in Prometheus' Höhle oder in des Hephästos Werkstatt. Dunkle Grundstimmung, ringender Schmerz, der in Selbstvernichtung endet und in gewolltem Tod das Übel besiegt, spricht sich in der „Kleist-Ouvertüre" von Richard Wetz aus, dessen pathetisch-großzügiges Werk Eindruck machte. Eine schon ältere Komposition von Nicodé „Symphonische Variationen" in c-moll op. 27 zündete im letzten Lohkonzert vermöge seiner Harmonie von reizvoller Form und edlem Inhalt. Nennen wir noch die vom Komponisten selbst dirigierte Symphonie in A-dur op. 3 von Frédéric Lamond, eine achtunggebietende Schöpfung in klassischem Stil, so schließt sich die Reihe der Orchesterneuheiten. Ein richtiger Richard Strauß-Zyklus, dessen Werke der Leiter unserer Hofkapelle Traugott Ochs mit Hingabe und Temperament dirigiert, brachte fast sämtliche symphonischen Dichtungen des Komponisten. Ein freundliches Werk von Antonio Vivaldi, dem Vorbilde Bachs, für Streichquintett komponiert und für modernen Konzertgebrauch vom New-Yorker Kapellmeister Sam Franko eingerichtet, erweckte viel Wohlgefallen. Vorzügliche Vorträge boten die Solisten unserer Hofkapelle: Karl Corbach (Haydn-Violinkonzert Nr. 1 C-dur und Beethovenkonzert), Georg Wörl (Cello-Konzerte von Gernsheim und Haydn). Die tüchtigen Kammermusiker F. Plümer (Violinkonzerte von Leone Sinigaglia und Tschaikowsky), W. Schädrich (Konzert von Paganini) und Hunrath (Flötenkonzert von Doppler) fanden Beifall als virtuose Solisten. Ein Klavierabend von F. Lamond, der mit diesem Konzert seinen erfolgreichen hiesigen Meisterkursus abschloß, zeigte den berühmten Pianisten als feinfühligen Beethoven- und Chopininterpreten. — Einen hübschen Liederabend gab Curt Strickrodt mit der Berliner Sopranistin Lulu Kaesser. — Der Cäcilienverein führte den „Elias" auf, wobei dem umsichtigen Dirigenten Paul Gremels und seinem sichern Chor, sowie den Solisten, den Damen Rahm-Rennebaum und Bötzelen, den Herren A. Fischer und Wolf viel Ehre zufiel.

M. Boltz

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Am 17. Oktober sind dreißig Jahre seit dem Tode des hervorragenden Dirigenten Carl Eckert vergangen, dessen Bildnis wir nach einer Zeichnung von A. Dauthage wiedergeben. Der 1820 in Potsdam geborene Künstler war Schüler von Rechenberg, Greulich, H. Ries, Rungenhagen und Mendelssohn. Nach längeren Studienreisen erhielt er im Jahre 1851 die Stelle als Accompagnateur bei der Italienischen Oper in Paris, begleitete ein Jahr spätet Henriette Sontag auf ihrer Kunstreise durch die Vereinigten Staaten und wurde noch 1852 Kapellmeister an der Pariser Italienischen Oper. Ein Jahr darauf ging er nach Wien, wurde 1854 Kapellmeister, später technischer Direktor der Hofoper, vertauschte 1860 diese Stellung mit der als Hofkapellmeister in Stuttgart, aus der er sieben Jahre später plötzlich entlassen wurde, privatisierte einige Zeit in Baden-Baden, bis er im Jahre 1869 als erster Hofkapellmeister nach Berlin berufen wurde. Unter Eckerts Leitung fand die erste Berliner Aufführung von „Tristan und Isolde" statt. (In der Briefsammlung „Richard Wagner an seine Künstler" finden sich eine Reihe interessanter Briefe des Bayreuther Meisters an Eckert.)

Aus Anlaß seines fünfzigsten Geburtstages (22. Oktober) bringen wir ein Bild eines andern berühmten Kapellmeisters der Berliner Königlichen Oper: des Generalmusikdirektors Dr. Karl Muck, der seit dem Jahre 1892 der Hofoper angehört. Vorher als Kapellmeister am Deutschen Landestheater in Prag tätig, leitete er auch die von Angelo Neumann veranstalteten „Nibelungen"-Aufführungen in Petersburg und Moskau, dirigierte 1899 die Deutsche Oper in London, in den Wintern 1903/06 abwechselnd mit Mottl die Konzerte der Wiener Philharmoniker, 1906/07 und 1907/08 die Bostoner Symphoniekonzerte. Muck ist überhaupt in ausgedehntestem Maße ein nach auswärts begehrter Dirigent (u. a. Paris, Madrid, Kopenhagen, Brüssel). In den Jahren 1901, 02, 04, 06, 08 und 09 leitete er die „Parsifal"-Aufführungen in Bayreuth.

Zur Erinnerung an die ausgezeichnete Koloratursängerin Minna Peschka-Leutner (geb. 25. Oktober 1839 in Wien), in ihrer Glanzzeit (1868—76) Mitglied der Leipziger Oper, folgt ihr Porträt nach einer zeitgenössischen Lithographie.

Den Beschluß bilden die Ansichten von drei neuen, in jüngster Zeit ihrer Bestimmung übergebenen Theatern. Das Hoftheater in Kassel, erbaut von Architekt Karst, erhebt sich an der südöstlichen Schmalseite des Friedrichsplatzes und direkt an dem abschüssigen Eingang zu der tiefliegenden Karlsaue. Die Eröffnung fand am 26. August statt. — Am 1. September wurde das neue Stadttheater in Chemnitz, eine Schöpfung von Baurat Möbius, eingeweiht. — Das Basler Stadttheater wurde auf dem Platze des vor fünf Jahren abgebrannten alten vom Architekten Fritz Stehlin Bavier erbaut und am 21. September eröffnet.

Dem Artikel über Ludwig Spohr im vorliegenden Heft haben wir kein Porträt beigegeben, da wir erst kürzlich (VIII, 14) eine ganze Reihe bildlicher Abbildungen des Meisters gebracht haben.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



CARL ECKERT
† 17. Oktober 1879
nach einer Zeichnung von A. Dauthage (1855)

Der Musik
IX. 2
U of M
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



A. Pieperhoff, Bayreuth, phot.



IX. 2

KARL MUCK

* 22. Oktober 1859

Digitized by Google

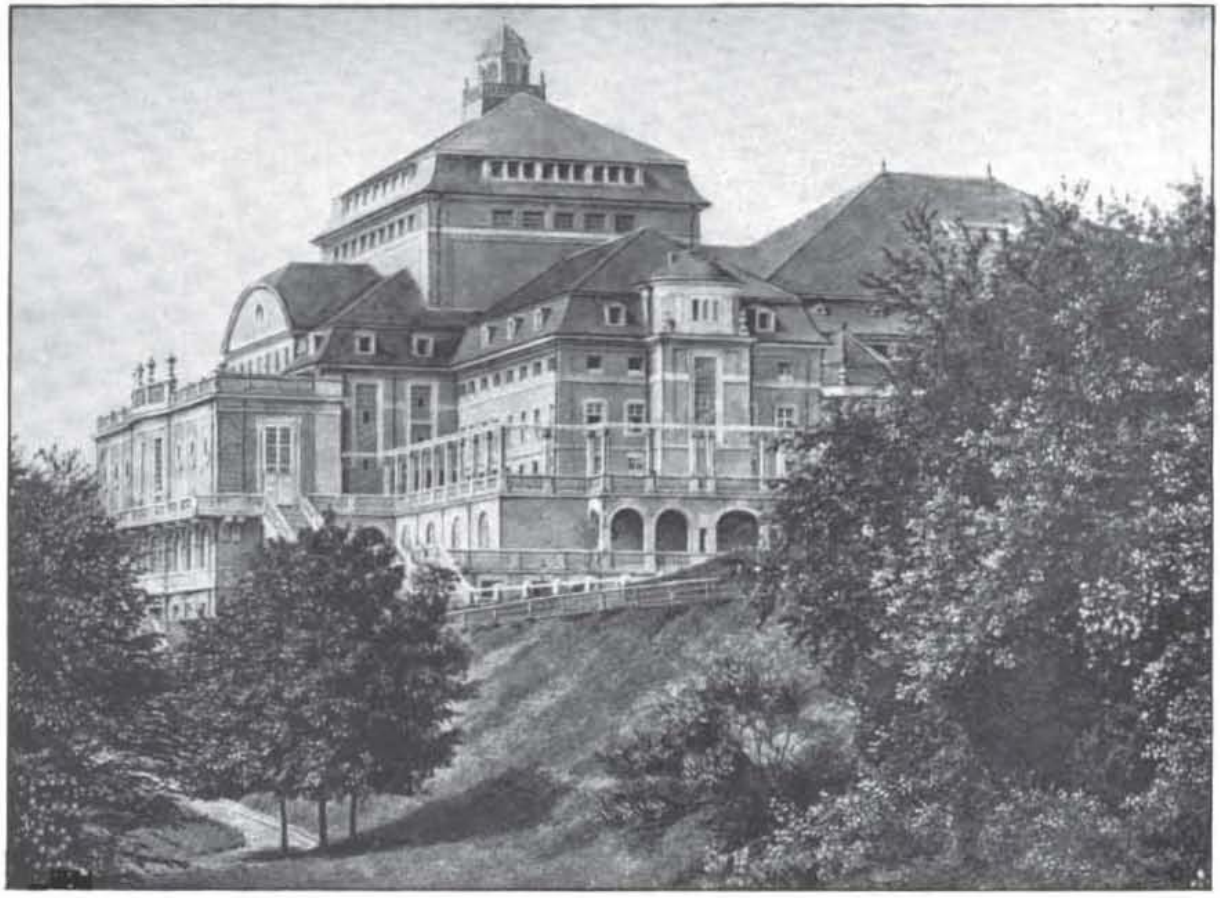
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



MINNA PESCHKA-LEUTNER

* 25. Oktober 1839

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





IX. 2

DAS NEUE HOFTHEATER IN KASSEL

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN





IX. 2

DAS NEUE STADTTHEATER IN CHEMNITZ



Dr. H. Stumm, Basel, phot.

IX. 2

DAS NEUE STADTTHEATER IN BASEL

U of M

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie loben.

Friedrich Schiller

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 3

Erstes Novemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Max Puttmann
Zur Frage der Bearbeitung alter, besonders Bachscher Werke

Leo Funtek
Beiträge zum Studium und zur Darstellung Brucknerscher Symphonieen

Willy Fentsch
Daniel Friedrich Eduard Wilsing
Zu seinem 100. Geburtstag

Dr. Hans Volkmann
Alfr. Chr. Kalischer †

Hermann Wetzel
Neue Schriften zur Klaviertechnik

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

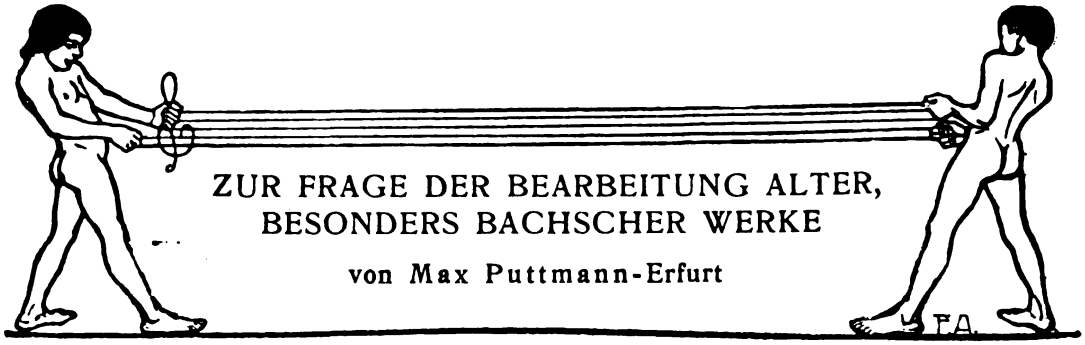
Anmerkungen zu unseren Beilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ZUR FRAGE DER BEARBEITUNG ALTER, BESONDERS BACHSCHER WERKE

von Max Puttmann-Erfurt

Vor nicht allzu langer Zeit hatte Felix Weingartner, der neue Wiener Hofoperndirektor, in der „Walküre“ mehrere Striche angebracht, entgegen der Gepflogenheit Mahlers, das Werk strichlos aufzuführen. Das Vorgehen Weingartners veranlaßte sowohl das Publikum zu einer Demonstration, als auch den Richard Wagner-Verein zu Graz zu einer öffentlichen Erklärung, in der er das Werk gegen die Verstümmelung durch Weingartner in Schutz nahm, und auf die dieser dann in der „Neuen Freien Presse“ antwortete. Weingartner führte aus, daß manche Teile in den Werken Wagners im Sinne der Organik, der dramatischen Notwendigkeit und des einheitlichen Stiles zu lang geraten seien, und daß er es für eine den ästhetischen Genuß, das Verständnis und die Aufnahmefähigkeit in hervorragender Weise fördernde künstlerische Pflicht halte, an solchen Stellen sinnvoll zu kürzen. Wer aber hat nun in einem solchen Streite das Recht auf seiner Seite? Die Demonstranten und der Grazer Richard Wagner-Verein werden zugeben müssen, daß der bekannte Spruch des Horaz: „Quandoque bonus dormitat Homerus“, wie auf jeden, so auch auf Richard Wagner Anwendung finden kann, und daß es daher unter dieser Voraussetzung nur im Interesse des Meisters selbst liegen kann, wenn jemand es als seine künstlerische Pflicht ansieht, „an solchen Stellen sinnvoll zu kürzen“. Das Vorgehen Weingartners ist also an sich gar nicht so sehr verwerflich, wie es auf den ersten Blick vielleicht erscheint. Aber: sollen wir Weingartner, dessen hohes musikalisches Können und tiefes Verständnis für die Werke Wagners keineswegs angezweifelt werden können, in der Frage, welche Stellen in Hinsicht auf „Organik“, „dramatische Notwendigkeit“ und „einheitlichen Stil“ gekürzt werden sollten, wirklich die letzte Entscheidung zugestehen? Gewiß nicht. Und so können wir es leicht erleben, daß nach Weingartner ein anderer Dirigent kommt, der es für seine „künstlerische Pflicht“ hält, die von Weingartner angebrachten Striche wieder aufzumachen und dafür andere Stellen, die nach seiner Meinung in Hinsicht auf „Organik“, „dramatische Notwendigkeit“ und „einheitlichen Stil“ zu lang geraten sind, dem Rotstift zum Opfer zu bringen.

Sehen wir also schon hier die Ansichten über die seinem Schöpfer am besten gerecht werdende Ausführung eines Meisterwerkes weit aus-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einandergehen, wo es sich um ein Werk handelt, das in uns lebendig ist, und das dank einer zuverlässigen Tradition wohl ganz im Sinne seines Schöpfers ausgeführt werden könnte, um wieviel mehr wird solches bei Werken der Fall sein müssen, die nach hundert und mehr Jahren zu neuem Leben erweckt worden sind und daher manches enthalten, das unserm modernen musikalischen Empfinden fremd ist. An die Tradition können wir uns hier nicht wenden, um zu einem Verständnis und damit zu einer möglichst wirkungsvollen Ausführung eines solchen Werkes zu gelangen. Und so bleiben uns nur zwei Wege offen: entweder wir versuchen, in den Geist jener Zeit, in der die Werke entstanden sind, einzudringen und unser musikalisches Empfinden den Prinzipien einer längst verwichenen Kunstepoche anzupassen, oder wir versuchen, die Werke bei möglichster Wahrung der Eigenart ihres Schöpfers unserm modernen Empfinden näher zu bringen, indem wir uns nicht an Eigenheiten der Ausführung, die auf den Kunstprinzipien der Entstehungszeit der Werke beruhen, gebunden halten und auch die Fortschritte der Instrumentenbaukunst in den Dienst dieser Werke stellen. Welcher von beiden der bessere Weg ist, und auf welchem wir am sichersten zu einer rechten Würdigung eines alten Meisters gelangen, darüber werden die Ansichten stets auseinandergehen; und so dürfte auch wohl der Streit der Meinungen, der zwischen den Musikgelehrten, den Historikern, und den fortschrittlicher gesinnten Musikern, betreffend die Ausführung der Werke eines Händel und eines Bach, schon vor einem halben Jahrhundert entbrannt ist, so bald nicht beigelegt werden.

Es ist das unschätzbare Verdienst der musikwissenschaftlichen und musikgeschichtlichen Forschung, uns den Ausblick in die vergangenen Jahrhunderte freigelegt zu haben, so daß wir uns der reichen Schätze der Vergangenheit bemächtigen können, und Namen wie Chrysander, Spitta, Kretzschmar und viele andere stehen mit goldenen Lettern in der Kunstgeschichte verzeichnet. Aber bei aller Anerkennung der Verdienste der Historiker wird man doch eingestehen müssen, daß diese nicht selten das Wort des Apostels Paulus außer acht lassen: „Der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig." Abgesehen davon, daß der Bienenfleiß unserer Musikgelehrten vieles zutage fördert, das besser in seinem jahrhundertelangen Schlafe in den Archiven nicht gestört würde — gute und schlechte Musik hat's eben zu allen Zeiten gegeben —, kommen auch die Neuausgaben der Werke unserer alten Meister dem praktischen Bedürfnis nicht immer in der gehörigen Weise entgegen, und Dr. Walter Niemann hat durchaus nicht unrecht, wenn er im „Kunstwart" sagt: „Diese übertrieben kostspieligen Folianten mit schwer gelehrten, meist erschreckend langen und trockenen Vorreden setzen voraus, daß unsere praktischen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musiker im Lesen sämtlicher alten Schlüssel bewandert sind, es fehlt ihnen jegliche Vortragsanweisung (Agogik, Dynamik, Phrasierung usw.), kurz, jedes Eingehen auf praktische Bedürfnisse." Kommt dann der praktische Musiker und versucht, diesem oder jenem Werke auf seine Weise beizukommen, so läuft er Gefahr, daß ihm der Vorwurf der Stillosigkeit und Pietätlosigkeit gemacht wird. Die Historiker verlangen, daß wir unser modernes musikalisches Empfinden mehr oder weniger aufgeben und uns in eine längst vergangene Zeit und ihre Kunstprinzipien „hineinfühlen". Dieser Standpunkt mag Werken gegenüber am Platze sein, die ganz in ihrer Zeit wurzeln, denen nichts von jenem Zeit und Raum überspannenden Geiste innewohnt, und die daher lediglich unser historisches Interesse erheischen können, nicht aber den Werken eines Bach und Händel gegenüber, den unvergänglichen, von Zeit und Raum unbeeinflußten Denkmälern deutscher Schöpferkraft.

Es ist überhaupt eine eigene Sache mit dem „Hineinfühlen" in eine frühere Zeit und ihre Kunstprinzipien. Demjenigen, der sich intensiv mit den Werken jener Zeit beschäftigt, wird es verhältnismäßig leicht gelingen, nicht aber der großen Menge, deren musikalischer Geschmack an Werken der Neuzeit gebildet worden ist, und der Zeit und Gelegenheit mangelt, sich daneben auch noch mit den Kunstprinzipien früherer Zeiten zu befassen. Da kann es denn sehr leicht geschehen, daß die „stilgerechte" Aufführung eines alten Werkes eindruckslos vorübergeht und die Ausführenden gerade mit der Wahrung der historischen Treue dem alten Meister den schlechtesten Dienst erweisen. So erlebte ich vor einiger Zeit eine Aufführung des „Herakles" von Händel in der Chrysanderschen Bearbeitung, mit Benutzung des Cembalo (Blüthnerflügel) und der von Händel vorgesehenen Orchesterbesetzung (Streichinstrumente, Oboen, Fagotte), zu der das Publikum, das ein durchaus musikliebendes und teilweise auch musikverständiges war, gar keine Stellung finden konnte. Bald darauf hörte ich dann den „Messias" in der Franzschen Bearbeitung: das Publikum zeigte sich enthusiasmiert, und der Erfolg der Aufführung war demnach ein großer. Angesichts solcher Tatsachen dürfte doch wohl die Frage berechtigt sein, ob man den beiden Dioskuren Bach und Händel und ihren Werken mehr dient, wenn man sich der historischen Treue halber mit den unzulänglichen Mitteln ihrer Zeit begnügt, oder wenn man versucht, sich den Inhalt der Werke ganz zu eigen zu machen und dann unter Zuhilfenahme moderner Ausdrucksmittel den in den Werken schlummernden, die Jahrhunderte überspannenden Geist wieder lebendig werden zu lassen.

Die Historiker halten zunächst die Beibehaltung eines Tasteninstrumentes zur Ausführung des Basso continuo bei der Wiedergabe eines

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

alten Werkes für unerläßlich, kommen aber schon bei der Wahl eines geeigneten Instrumentes in einige Verlegenheit. Der Basso continuo, unter dem wir bekanntlich eine Baßstimme mit der Bezifferung der Akkorde (Generalbaßschrift) zu verstehen haben, kam um das Jahr 1600 in Italien auf. Er wurde auf der Orgel, dem Klavier oder auch wohl auf der Laute ausgeführt und diente im wesentlichen dazu, Chor und Orchester zu unterstützen und den Eindruck eines Werkes, namentlich soweit er von der Klangfülle abhing, zu erhöhen. Diese Art des Musizierens wurde bald so allgemein, daß man sich die Aufführung eines Werkes ohne Generalbaß-Begleitung gar nicht mehr vorstellen konnte — versah Bach doch sogar die Kompositionen Palestrina's mit einer solchen —, und die ersten Meister traten für sie mit Wort und Schrift ein. „Man kann ohne Begleitung eines Klavierinstrumentes kein Stück gut aufführen," sagt Phil. Em. Bach, „auch bei den stärksten Musiken, wo man gewiß glauben sollte, nicht das geringste vom Flügel zu hören, vermißt man ihn, wenn er wegbleibt." Ähnlich äußert sich auch Quantz, der Flötenmeister Friedrichs des Großen. Es hat also wirklich eine Zeit gegeben, in der sich der Basso continuo vortrefflich bewährte, aber unter Verhältnissen, die heute nicht mehr zutreffen — kleine Konzerträume, eine geringe Zahl der Ausführenden, beschränkter Gebrauch der Blasinstrumente usw. —; sollten wir da nicht auf einen, den heutigen Verhältnissen entsprechenden Ersatz des Basso continuo bedacht sein müssen? Dr. Alfred Heuß, den ich als Bachkenner hoch schätze, und der in dem Programmbuch zu dem vorletzten, im Mai 1908 in Leipzig stattgefundenen Bachfest unter anderem auch eine Analyse der „Matthäus-Passion" veröffentlicht hat, die von größter Sachkenntnis zeugt und zu dem Bedeutendsten gezählt werden muß, was je auf diesem Gebiete geleistet worden ist, schreibt mir in bezug auf unseren Gegenstand: „Ein musikalisches Prinzip, das 150 Jahre in sämtlichen Musikländern Bestand gehabt hat, hat doch sicherlich die Probe auf seine Existenzfähigkeit bewiesen." Gewiß, und es war auch so lange, wie die Verhältnisse, unter denen es entstanden war, dieselben blieben, ganz am Platze. Ein Beispiel aus dem profanen Leben: Es wird ein neues Opernhaus gebaut; würde man nicht den Kopf schütteln, wollte der Erbauer, statt der elektrischen, Gasbeleuchtung wählen? Und doch hat sich das Gas jahrzehntelang durchaus bewährt und die Probe auf seine Existenzfähigkeit bestanden. Für unser durch das moderne Orchester erzogenes Ohr ist es mehr als ungewohnt, während einer mehrstündigen Aufführung ein Tasteninstrument unausgesetzt zu hören; eine neue Zeit wandelt eben, um mit Heinrich Reimann zu reden, auch neue Bahnen, und nichts wäre erwünschter, als die allgemeine Einsicht, daß wir wirklich nicht mehr mit unseren musikalischen Ohren im 17. oder in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

stecken. Diese Ausführungen richten sich natürlich nicht gegen die Mitwirkung der Orgel bei den Chören, wenn wir dieser auch gewiß nicht mehr, wie Phil. Em. Bach meint, zur „Erhaltung der Ordnung" benötigen, sondern nur gegen die unausgesetzte Anwendung des Klaviers, dessen Verwendung in der Kirche für unsere modernen Anschauungen schon an und für sich ganz ungewöhnlich ist.

Man sollte nun meinen, daß die Historiker, um „Bach zu geben, was Bachs ist", auf die Anwendung des Clavicembalo, des Kielflügels, als des eigentlichen Generalbaßinstrumentes des großen Thomaskantors dringen und sich insbesondere zu ihren eigenen Aufführungen eines solchen bedienen würden. Weit gefehlt! Auf den Programmen liest man zwar nicht selten: Cembalo: Herr . . .; auf dem Podium aber erblickt man dann einen Blüthner oder Bechstein. Weshalb diese Inkonsequenz? Weil hier die Macht der Verhältnisse stärker ist, als alles noch so ehrliche Streben nach historischer Treue. Das Clavicembalo versagt eben einem Klangkörper gegenüber, mit dem wir heute gewohnt sind, Bachsche Werke zur Aufführung zu bringen, einfach den Dienst. O. Richter nannte es auf der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach 1907 eine vergebliche Mühe, den Ton des Cembalos noch mehr zu verstärken, da das im Prinzip unmöglich sei, und Dr. Obrist betonte wiederum nicht minder treffend, daß der moderne Flügel nicht in Harmonie mit dem Bachschen Stile stehe. Das Cembalo entspricht also nicht unseren Anforderungen in bezug auf die Klangstärke, und der moderne Flügel steht nicht im Einklange mit dem Bachschen Stile, beide Instrumente aber stehen als Generalbaßinstrumente unserem modernen musikalischen Empfinden entgegen: weisen diese Tatsachen nicht mit aller Eindringlichkeit darauf hin, von der Verwendung eines Tasteninstrumentes ganz abzusehen und den Basso continuo in das Orchester zu verlegen und von diesem ausführen zu lassen? Damit würde auch zugleich die, sagen wir einmal, seltsam anmutende Gepflogenheit verschwinden, bei den Rezitativen den Baß des Begleitinstrumentes von einem Violoncello unterstützen zu lassen. Phil. Em. Bach sagt zwar: „Das vollkommenste Akkompagnement beim Solo, dawider niemand etwas einwenden kann, ist ein Klavierinstrument nebst dem Violoncello", und die tonarmen Instrumente, die ihm zur Verfügung standen, lassen die Verstärkung des Basses durch ein Violoncello auch gewiß gerechtfertigt erscheinen; unsere modernen Flügel mit ihren wuchtigen Bässen dürften eine solche Unterstützung aber wohl entbehren können.

Jeder Unbefangene wird zugeben müssen, daß ein Rezitativ und eine Kantilene durch das Hinzutreten instrumentaler Mittel nur gewinnen können; und ein Joh. Seb. Bach sollte das nicht auch empfunden haben?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie sehr Bach gerade als Instrumentalkomponist seiner Zeit voraus war, daran werden wir bei der Durchsicht und dem Anhören seiner Werke unzählig oft erinnert; ein moderner Meister könnte mit denselben Mitteln keinen größeren Klangzauber entfalten, als der große Thomaskantor. Aber bei alledem war auch Bach, sein Geist mochte immerhin, wie der eines jeden großen Künstlers, mit den höchsten Idealen aller Zeiten genährt sein, ein Kind seiner Zeit, und als solches abhängig von deren Kunstprinzipien, mit denen wiederum die vorhandenen Ausdrucksmittel im engsten Zusammenhang standen. Das Generalbaßinstrument war am letzten Ende doch nichts weiter als ein Notbehelf, um einesteils, wie schon angedeutet, dem Orchester, das erst von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an sich zu dem, auch den leisesten Seelenregungen des schaffenden Künstlers zugänglichen modernen musikalischen Ausdrucksmittel herausbildete, mehr Fülle und mehr Glanz zu verleihen. Andernteils war es für den Dirigenten ein vortreffliches Mittel, das Ensemble zusammenzuhalten. Und daß auch der große Thomaskantor der Unterstützung des Generalbaßinstrumentes nicht immer entraten konnte, das lehrt uns ein Blick in die Geschichte des Leipziger Thomaskantorats. Der Thomanerchor besteht von alters her aus zirka 60 Köpfen. Diese Sängerschar hatte aber zu Bachs Zeiten den Dienst in der Thomas-, Nikolai-, Petri- und Neuen Kirche zu versehen, so daß dem Meister für die Thomaskirche nur zirka 17 Sänger zur Verfügung standen [1]). In einer Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig, in der Bach über die Verhältnisse bei der Kirchenmusik berichtet [2]), erwähnt er auch, daß er die zweite Violine meistens, die Viola, das Violoncello und den Baß aber allezeit mit Schülern besetzen müsse, so daß ihm also neben einem gewiß keineswegs mustergültigen Orchester nur noch ein Chor von etwa einem Dutzend Sängern verblieb; und mit diesem Klangkörper brachte ein Bach seine Wunderwerke zu Gehör! Da mag der gestrenge Herr Kantor dann wohl des öfteren nicht gerade allzu sanft in die Tasten des Klaviers oder der Orgel gegriffen haben, um seine wackeren Jungen zu unterstützen und um dem, was er innerlich erschaut hatte, das rechte Leben in Tönen zu geben. Was für Klänge er aber da aus seinem Instrument hervorzauberte, das weiß uns freilich keiner zu melden; und selbst der geübteste Generalbaßspieler unserer Tage wird nicht imstande sein, an der Hand einer Continuostimme mit ihren winzigen Zahlen uns das wiederzugeben, was Bach einst, der Eingebung seines Genius folgend, aus ebenderselben Stimme hervorzuzaubern wußte. Wenn dem aber so ist, wenn die Generalbaßstimme uns doch keine absolute

[1]) Bernhard Friedrich Richter: Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit. (Bach-Jahrbuch 1907.)

[2]) Philipp Spitta: J. Seb. Bach.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gewähr für die Ausführung eines Werkes im Sinne seines Schöpfers bietet — bei Händel liegt der Fall genau ebenso —, weshalb dann an dem Generalbaßinstrument festhalten und nicht lieber unter Anlehnung an die von dem Meister genau fixierten Chor- und Orchesterstimmen eine Einrichtung des Werkes erstreben, die dem Geiste seines Schöpfers ebenso gerecht wird wie unserem modernen musikalischen Empfinden?

Hierbei werden freilich auch die Orchesterinstrumente Bachs teilweise durch moderne ersetzt oder ihre Partieen ein wenig verändert werden müssen, eine Notwendigkeit, der auch viele der strengsten Bachianer zustimmen. So u. a. auch Dr. Seiffert[1]), der sagt, daß man sich vor allen Dingen hüten sollte vor allzu großen Hoffnungen auf eine besondere Überraschung durch merkwürdige Klangeffekte bei Beibehaltung der alten Instrumente. Denn ihr Gesamtklang erreichte keineswegs den des italienischen Orchesters an Klarheit, Glanz und Abrundung, gleich wie die alten Instrumente hinsichtlich der Leichtigkeit und Sicherheit der Ansprache, der Reinheit der Intonation und der bequemen Handhabung den neueren nicht unbeträchtlich nachstehen. Anders Dr. Obrist, der u. a. auch den Zinken und die Schnabelflöte wieder eingeführt wissen will.

Max Steuer sagt in seinem Buche: „Was muß man von der Musikgeschichte wissen?“, es gehöre „zu den absonderlichsten Humoren der Kunstgeschichte, daß diejenige Kunst, welche im Kunstleben der Gegenwart den breitesten Raum einnimmt, verhältnismäßig jüngsten Datums ist“ (!), und es ist gewiß nicht in letzter Linie das Verdienst des Instrumentenmachers, die Bedingungen mit geschaffen zu haben, unter denen sich die Tonkunst ihre dominierende Stellung im Kunstleben der Gegenwart erringen konnte. Denn ohne einen Silbermann, Broadwood, Streicher, Erard usw. wäre die Welt wohl nie in die Lage gekommen, den Klaviertitanen Liszt bewundern zu können, und ohne die vielen Verbesserungen an den Blasinstrumenten vermöchten wir uns an der herrlichen Farbenpracht des modernen Orchesters nicht zu erfreuen[2]). Das Verdienst, in diesem Sinne für den Fortschritt der Kunst gewirkt zu haben, können selbstverständlich die Instrumentenmacher aller Zeiten für sich in Anspruch nehmen. Aber daneben gilt doch auch hier das bekannte Wort, daß das Bessere der Feind des Guten ist, und es hieße einem Ultrakonservativismus huldigen, wollte man sich den Errungenschaften einer neuen Zeit auf dem Gebiete des Musikinstrumentenbaues verschließen, wenn es sich um einen Meister

[1]) Max Seiffert: Praktische Bearbeitungen Bachscher Kompositionen. (Bach-Jahrbuch 1904.)

[2]) Ich habe diesen Gegenstand in dem Artikel „Die Verdienste des Musikinstrumentenmachers um die Tonkunst“ („Musik-Instrumenten-Zeitung“ 1903/04) ausführlicher behandelt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

handelt, der, wie Bach, in allem seiner Zeit weit voraus war, auf den die Tonkunst der letzten anderthalb Jahrhunderte wie auf ihren Urquell zurückweist, und der unserm modernen musikalischen Empfinden viel näher steht, als die Allgemeinheit, dank einer auf sie zu wenig Rücksicht nehmenden Bachpflege, zu ahnen vermag.

Die Instrumente, deren Bach sich bediente, bedienen mußte, da ihm keine anderen zur Verfügung standen, waren außer den noch heute gebräuchlichen: Schnabelflöte, Oboe da caccia, Oboe d'amore, Corno da caccia, Tromba da tirarsi, Zinken, Violino piccolo, Violoncello piccolo, Gambe und Laute.

Die Schnabelflöte, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts von der Querflöte verdrängt wurde, lebt heute nur noch in dem französischen Flageolett als Ersatz für die Piccoloflöte und in der Stockflöte oder dem Czakan (siehe Lumbye „Traumbilder") fort. Bach hat sie in dem Tenorsolo mit Chor „O Schmerz" in der Matthäus-Passion angewendet; dort, wie in allen anderen Fällen, wird sie heute durch die Querflöte ersetzt. — Die Oboe da caccia, ein von Bach wundervoll behandeltes Instrument — es sei nur an „Er hat uns allen wohlgetan" in der Matthäus-Passion erinnert —, ist durch J. Baur in Wien zum englischen Horn umgeschaffen worden und ist durch dieses leicht zu ersetzen. — Neben der Oboe da caccia war es die Oboe d'amore, die Bach vielfach angewendet hat; wer kennt nicht die Sopranarie „Ich will dir mein Herze schenken" aus der Matthäus-Passion mit zwei konzertierenden Oboi d'amore! Das Instrument stand eine kleine Terz tiefer als die gewöhnliche Oboe und besaß einen birnenförmigen, unten nur wenig geöffneten Schalltrichter, der dem Klang des Instrumentes seinen schalmeienartigen Charakter nahm und ihn lieblicher machte. Die Oboe d'amore ist durch die gewöhnliche Oboe, event. auch durch das englische Horn oder die Klarinette zu ersetzen. — An Stelle des Corno da caccia (Jagdhorn, Waldhorn ohne Ventile) kann natürlich ohne weiteres unser modernes, erst dem 19. Jahrhundert angehörendes Ventilhorn treten. In der Baß-Arie „Quoniam tu solus sanctus" der h-moll-Messe hat Bach dem Corno ein bemerkenswertes Solo übertragen, das im Verein mit den beiden sich in Achtel- und Sechszehntelnoten bewegenden Fagotten der Arie eine eigenartige Wirkung verleiht. — Wie die Hörner, so waren ursprünglich auch die Trompeten sogenannte Naturinstrumente, d. h. es waren auf ihnen nur die Töne der Naturskala hervorzubringen. Aber schon frühzeitig war man darauf bedacht, die Trompete zu verbessern und ihre Brauchbarkeit zu erhöhen. Es entstanden die Aufsatzbogen oder Krummbügel, die Setzstücke und die Dämpfer, von denen schon Michael Prätorius in seinem „Syntagma musicum" (1614—1620) als von längst bekannten Dingen redet. Ebenso erwähnt Prätorius aber auch die Züge, „darmit sonsten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Posaunen regieret werden". Vermittels eines solchen Zuges ließen sich, genau wie bei der Zugposaune, alle Töne der chromatischen Tonleiter hervorbringen, und eine solche Trompete mit Zug, Tromba da tirarsi, war auch noch zu Bachs Zeiten im Gebrauch. Daß wir uns ihrer aber heute, wo wir die Ventiltrompete besitzen, nicht mehr bedienen werden, ist selbstverständlich. Ihre etwas beschwerliche Handhabung ließ sie auch früher nie dieselbe Verbreitung finden wie die einfache Naturtrompete, die ihr auch von Bach vorgezogen wurde.

Was die Ausführung der Horn- und Trompetenstimmen Bachs dem modernen Bläser so ungemein erschwert, ist deren schier unerreichbare Höhe. Die Verwendung der Trompete war schon von alters her eine zwiefache: als Signal- und als Melodie-Instrument. Schon zur Zeit Luthers unterschied man, wie aus der Übersetzung des 4. Buches Mose hervorgeht, zwischen „trummeten, trompeten oder schmettern" und „schlicht" oder „schlecht blasen" und verstand unter jener Bezeichnung das bloße Signalblasen in der tieferen Tonlage, unter dieser aber das Melodieblasen, das füglich nur in der oberen Tonregion, wo die Naturtöne des Instrumentes eine zusammenhängende Skala bilden, möglich war. Daß man sich zum „schlicht blasen" oder „Clarin blasen" (von Clarino, die Trompete) besonders konstruierter Instrumente bedient habe, dafür geben die alten Schriftsteller keine Anhaltspunkte; höchstens dürfte die von vornherein zum Melodieblasen bestimmte Trompete etwas enger mensuriert gewesen sein und, wie Dr. Eichborn[1]) ausführt, der Clarinbläser ein Mundstück mit ganz flachem Kessel und sehr enger Bohrung gewählt haben. Die Clarinbläserei stand in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in höchster Blüte — so erzählt z. B. Joh. Gottfr. Walther in seinem „Musikalischen Lexikon" (1732) von einem Erfurter Ratsmusiker, der auf der Trompete mit der größten Leichtigkeit bis in die viergestrichene Oktave hinein wie ein Rotkehlchen habe zwitschern können —, und es kann daher nicht wundernehmen, wenn auch Bach einen reichlichen Gebrauch von der Trompete gemacht hat.

Ähnlich hohe Anforderungen, wie an den Trompeter, stellte man zu Bachs Zeiten aber auch an den Hornisten, und es tritt nun heute, wo uns durch die moderne Entwickelung des Orchesters die Kunst des Clarinblasens verloren gegangen ist, die Frage an uns heran, wie wir den Horn- und Trompetenpartieen Bachs am besten gerecht werden können; behauptet doch Dr. Eichborn (a. a. O.) sogar, daß manches, was Bach für Trompete geschrieben hat, gar nicht ausführbar sei. Das Horn findet da eine willkommene Unterstützung durch die Trompete, wobei natürlich der Bläser

[1]) Hermann Eichborn: Zur Geschichte der Instrumentalmusik.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

darauf bedacht sein muß, „schlicht“ zu blasen und nicht etwa zu „trummeten“. Für die Trompete aber bietet sich bei allen heiklen Stellen, die nicht verändert werden können, ohne den ursprünglichen Charakter gar zu sehr zu verändern, in der Klarinette, diesem ausgezeichneten, vielseitigen Instrument des modernen Orchesters, ein vortrefflicher Ersatz, sei es, daß man ihr die hohe Trompetenstimme überhaupt überträgt oder sie nur bei besonders hohen Tönen einspringen läßt[1]). Man hat auch wiederholt den Versuch gemacht, den Trompetenpartieen mit besonders konstruierten Instrumenten (D- und selbst F-Pistons) gerecht zu werden, jedoch ohne nennenswerten Erfolg, da die Behandlung eines solchen Instrumentes im Bachschen Sinne erst wieder eine lange Übungszeit erfordert, die dem modernen Orchestermusiker, an den ohnehin die größten Anforderungen gestellt werden, wohl in den meisten Fällen mangeln dürfte.

Das eben Gesagte gilt auch bezüglich der Wiederaufnahme der alten Instrumente, und so dürfte auch wohl die Anregung Dr. Obrists, zur leichteren Ausführung der Trompetenpartieen Instrumente in der Art der Zinken zu bauen, auf keinen fruchtbaren Boden fallen. Der Zinken wurde aus Holz gefertigt und mit Leder überzogen, auf dem Korpus befanden sich, ähnlich wie bei den übrigen Holzblasinstrumenten, eine Reihe Finger-(Ton-)löcher, und das Anblasen geschah mittels eines Kesselmundstückes aus Elfenbein oder Holz. Die Zinken wurden in verschiedenen Größen bzw. in verschiedenen Tonlagen gebaut, ihr Ton war durchdringend, das Anblasen schwierig. Man benutzte den Zinken, der vordem als Melodie-Instrument sogar mit der Violine wetteiferte, im 18. Jahrhundert als Ersatz für die Diskantposaune, an deren Stelle wir heute aber die Trompete benutzen.

Unter Violino piccolo ist die Pochette, eine kleine Geige, mit muldenartigem Boden und meist nur mit drei Saiten bespannt, zu verstehen. Das Violoncello piccolo, von Bach selbst konstruiert, stand zwischen Viola und Violoncello und hatte fünf Saiten. Die Gambe, aus der unser Violoncello entstanden ist, war ein meist mit sechs Saiten bespanntes Streichinstrument mit einem flachen, das Akkordspiel begünstigenden Steg. Die Baß-Arie „Komm, süßes Kreuz“ in der Matthäus-Passion ist mit Gambensolo geschrieben. Ursprünglich hatte Bach diese Partie aber für die Laute bestimmt, für jenes einst weitverbreitete Saiteninstrument, das heute nur noch in der Mandoline fortlebt. Die letztgenannten Streichinstrumente werden heute natürlich durch die Violine und das Violoncello ersetzt. Die mehrfache Besetzung der Holzblasinstrumente ist eine Forderung, der man sich schon aus dem Grunde nicht verschließen

[1]) Es sei hier auf die vortrefflichen Ausführungen Dr. W. Voigts („Erfahrungen und Ratschläge bezüglich Bachscher Kirchenkantaten“) im „Bach-Jahrbuch“ 1906 hingewiesen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sollte, als dadurch der Orchesterklang ein gesättigterer wird. Wo sich eine mehrfache Besetzung nicht ermöglichen läßt, sorge man wenigstens dafür, daß die Holzbläser so placiert werden, daß der Ton ihrer Instrumente nicht durch den des übrigen Klangkörpers erdrückt wird.

Die Frage, ob Choräle, wie „Wenn ich einmal soll scheiden", auch a cappella gesungen werden dürfen, hat die Federn schon oft in Bewegung gesetzt. Ich habe mich erst kürzlich über diese Frage ausführlicher geäußert[1]) und möchte hier nur folgendes bemerken. Bach lebte in einer Zeit, in der der Basso continuo seine uneingeschränkte Herrschaft ausübte, und es wäre gewiß zu manchen unliebsamen Erörterungen zwischen ihm, dem man ja ohnehin vorwarf, daß er vor dem Alten keinen Respekt habe, und seiner vorgesetzten Behörde gekommen, wenn er auch gar noch dem allgewaltigen Basso continuo seinen Respekt verweigert hätte. Sollte denn die Annahme ganz von der Hand zu weisen sein, daß Bach nur aus äußeren Gründen für alle Choräle die Unterstützung der Singstimmen durch Instrumente vorgesehen hat? Es gibt doch jedenfalls zu denken, daß er, der Meister der Polyphonie, hier auf jede, auch die geringste Selbständigkeit der Instrumente verzichtet und diese genau mit den Singstimmen gehen läßt. Alfred Heuß bezeichnet es als eine Künstelei, die a cappella-Musik, die erst unter dem Einfluß der Romantiker wieder in Aufnahme kam, in einem Werke von Bach anzuwenden. Treffen wir denn aber nicht auch schon bei Bach auf ausgesprochene romantische Züge? Es sei nur an den wundervollen Anfang der weltlichen Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten" erinnert, den Dr. Heuß selbst als „geheimnisvolle romantische Musik" bezeichnet. Ich glaube, daß wir einem Meister gegenüber, der, wie Bach, seiner Zeit um so vieles voraus war, kein Sakrilegium begehen, wenn wir des erhöhten Eindruckes auf unser modernes musikalisches Empfinden wegen bei der Ausführung eines seiner Werke auf die Anwendung von Ausdrucksmitteln verzichten, die nur in den Verhältnissen früherer Zeiten ihre Motivierung finden.

Ähnlich wie mit den Chorälen, verhält es sich auch mit den Motetten des großen Thomaskantors. Alfred Heuß hat in einem bemerkenswerten Artikel[2]) nachzuweisen versucht, daß auch die Motetten zu Bachs Zeiten von einem Generalbaßinstrument begleitet worden und mit einem solchen gedacht seien, und stützt seine Meinung darauf, daß erstens ohne die Unterstützung der Baßstimme durch das Generalbaßinstrument in der Oktave, durch Stimmenkreuzung des Tenors mit dem Baß sich hier und da Fehler

[1]) „Gedanken über das Leipziger Bachfest" („Sängerhalle" 1908, No. 25).

[2]) Alfred Heuß: „Bachs Motetten, begleitet oder unbegleitet?" („Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft", Dezember 1904.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in der Stimmführung ergeben würden, und daß zweitens zu der Motette „Der Geist hilft unserer Schwachheit auf“ die Generalbaßstimme und sogar auch Orchesterstimmen vorhanden sind. Die durch Kreuzung der Stimmen entstehenden Quartsextakkorde will Heuß, als in der künstlerischen Absicht Bachs gelegen, nur in der Motette „Komm, Jesu, komm“ gelten lassen und bezeichnet dann diese Motette als ein Werk, das ohne Orgelbegleitung gedacht ist, wie auch die Motette „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn“ auf eine Begleitung gar keinen „innern Anspruch“ macht. Den Grund, weshalb wir heute gewohnt sind, die Motetten a cappella auszuführen, sieht Heuß vor allem in dem „musikalischen Protzentum“, das sich unserer Chöre bemächtigt hat, die, wenn sie auch kaum die Noten eines solchen Werkes bewältigen, es dennoch a cappella ausführen, nur um mit ihrer Leistung zu glänzen.

Es sei hier auf die Ausführungen von Heuß nicht näher eingegangen und nur folgendes kurz bemerkt. Fürs erste muß es auffallend erscheinen, daß Dr. Heuß in dem angezogenen Artikel auch auf die Motette „Singet dem Herrn“ Bezug nimmt und mehrere Satzfehler in ihr findet, während er in dem Programmbuch zu dem Leipziger Bachfest neben dem Schwung, dem Feuer und dem Reichtum der Musik auch „die allerhöchste Kunst des Satzes“ in eben dieser selben Motette rühmt. Fürs zweite muß es dann nicht weniger auffallend erscheinen, daß auch selbst der Thomanerchor die Motetten a cappella auszuführen pflegt, er, der wie kein anderer Chor berufen wäre, die Tradition seines großen Kantors zu wahren, und dem man doch gewiß nicht den Vorwurf des „musikalischen Protzentums“ machen kann. Mag auch der große Thomaskantor einst aus irgendwelchen Gründen die Motetten mit Begleitung ausgeführt haben, so wollen wir doch an der unter seinen Nachfolgern aufgekommenen Gepflogenheit festhalten und die Werke auch in Zukunft a cappella ausführen, vorausgesetzt, daß unsere Chöre auch immer über die dazu erforderliche technische Fertigkeit und musikalische Intelligenz verfügen. Und wenn nicht? Nun, dann führe man die Motetten überhaupt nicht auf; denn mit einer mangelhaften Aufführung, ganz gleich, ob mit oder ohne Begleitung, dient man weder den Manen des großen Meisters, noch dem Publikum. Beiläufig sei erwähnt, daß auch die Ausgabe der Motetten für den praktischen Gebrauch nichts darüber verrät, daß die Motetten mit Begleitung eines Generalbaßinstrumentes gedacht seien und ausgeführt werden müssen; der Klavierauszug gibt stets nur den Chorsatz zur Erleichterung beim Einüben wieder.

Bei meinen Ausführungen hatte ich besonders die Chorwerke Bachs im Auge; vieles wird sich aber auch ohne weiteres auf seine Instrumentalwerke übertragen lassen, unter denen nur noch auf die für Orgel etwas näher eingegangen sei. Ist es bedauerlich, wenn Bachsche Werke aus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Unkenntnis auf der Orgel monoton heruntergeleiert werden, so ist es unbegreiflich, wie es eine ultrakonservative Partei geben kann, die sich in Wort und Schrift gegen eine Abwechselung in der Dynamik und gegen jede Verwertung von Neuerungen im Orgelbau beim Vortrage Bachscher Orgelwerke erklärt. Zu ihnen gehört unter anderen auch Albert Schweitzer, nach dem selbst bei der Wiedergabe von Klavierwerken Bachs von allen dynamischen Schattierungen abzusehen ist[1]). Heißt es aber nicht, dem großen Orgelmeister Bach einen schlechten Dienst erweisen, aus der Not einer Zeit, die durch die Beschaffenheit ihrer Orgeln gezwungen war, auf Schattierungen in der Klangstärke zu verzichten, ein Gesetz für alle Zukunft machen zu wollen? Es wäre, sagt Heinrich Reimann[2]), wie überall und in allen Dingen, so auch beim Vortrag der Bachschen Orgelwerke eine Torheit, „wollte man sich den Errungenschaften der neuen Zeit verschließen und blind gegen die Vorteile sein, welche die neue Orgelbautechnik dem Orgelspieler darbietet", zumal Bach selbst in der Registrierkunst durchaus kein Starrkopf war, sondern alles, was „zu neuen inventionibus dienlich", nicht verschmähte. Aber doch wäre vielleicht gerade auf dem Gebiete der Orgelmusik der Ruf am Platze: „Gebt Bach, was Bachs ist", nämlich in bezug auf die Übertragung der Orgelwerke für Klavier. Die Kunst des Orgelspiels steht heute auf einer so hohen Stufe, und die Meister des Orgelspiels bieten uns so reichlich Gelegenheit, die Orgelkompositionen Bachs in ihrer Originalgestalt zu hören, daß wir in diesem Falle einer Bearbeitung, und handle es sich selbst um die eines unserer größten Pianisten, wahrlich nicht bedürfen.

Die vorstehenden Zeilen wollen keine erschöpfende Darstellung des Gegenstandes sein, sondern nur einige Anregungen bieten zu einer intensiveren Beschäftigung mit dem großen Tonmeister Joh. Seb. Bach, damit dessen Werke mehr und mehr Gemeingut des deutschen Volkes werden und sie öfter und öfter erklingen mögen zu Ehr' und Ruhm ihres Schöpfers, wie zur Erbauung und Erquickung der Menschheit.

[1]) Albert Schweitzer: J. S. Bach.

[2]) Heinrich Reimann: „Über den Vortrag der Orgelkompositionen Joh. Seb. Bachs" („Musikalische Rückblicke").

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BEITRÄGE ZUM STUDIUM UND ZUR DARSTELLUNG BRUCKNERSCHER SYMPHONIEEN

von Leo Funtek-Helsingfors

Bruckners symphonischer Stil ist so neu und eigenartig, dazu so wenig verstanden, daß Spezialstudien darüber keineswegs überflüssig erscheinen.

Zunächst sei bemerkt, daß die gedruckten Partituren in bezug auf Agogik und stellenweise auch Dynamik verhältnismäßig ungenügend bezeichnet sind. Mit viel Nutzen wird man daher die Klavierauszüge von Löwe und Schalk [1]) zu Rate ziehen; freilich muß dies mit Vorsicht geschehen, denn bilden diese Auszüge einerseits eine wertvolle Ergänzung der Partituren, so stehen sie doch nicht selten in eigenmächtigem Gegensatz zu deren unzweideutigen Bezeichnungen; übrigens ist an einer Stelle im Finale der Dritten Symphonie ein gerader Widerspruch vorhanden zwischen der Tempoauffassung im zwei- und im vierhändigen Auszug.

Schlägt man eine beliebige Brucknersche Symphoniepartitur auf, so trifft man die Bezeichnung Alla breve an. Sie wird sonst in der Regel nur für schnelles Tempo gebraucht; bei Bruckner würde diese Auffassung fehlerhaft sein. Seine Haupttempi sind fast immer breit zu nehmen, wo nicht ausdrückliche Bezeichnungen „sehr lebhaft", „Schnell" usw. das Gegenteil verlangen. Eine Ausnahme bildet auch das mit „ziemlich schnell" bezeichnete Finale der Zweiten Symphonie, das durch Verschleppung viel von seiner Elementargewalt einbüßen würde; ebenso sind einige Scherzi sehr rasch zu nehmen; andere hingegen, wie das der Ersten, Zweiten, Sechsten, Achten Symphonie tragen Bezeichnungen wie „nicht zu schnell", „mäßig bewegt" u. ä. Die Scherzi sind teils urwüchsig-heiter, teils mit dämonischer Wucht, jedenfalls glanzvoll und in kräftigen Linien wiederzugeben; das Scherzo der Sechsten Symphonie scheint jedoch teilweise eine gedämpfte, gleichsam verträumte Stimmung und Farbengebung zu erfordern. Auf die Trios, diese Perlen der Anmut und Gemütsreinheit, wird man ausgesuchte natürliche Feinheit verwenden müssen.

Doch nicht die Scherzi sind es, die der Interpretation besondere Schwierigkeiten bieten, sondern die so unvergleichlich feierlichen und machtvollen Adagios und vor allem die Ecksätze. Die Zusammenhänge

[1]) Jene von Stradal beschränken sich zumeist auf die Angaben der Partitur.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sind hier so weit gespannt, die Erregungen und Steigerungen so tief, rein, erhaben und urgewaltig, daß zu einer würdigen Darstellung ein außergewöhnliches Maß wahrer seelischer Größe und Spannkraft, elementaren Impulses und berechnenden Dispositionsvermögens gehört, nicht zu vergessen des psychologischen Taktes, an dem Bruckner reich war. Womit natürlich die Anforderungen noch keineswegs erschöpft sind.

Wir wollen nun die Art jener Spannungen, Steigerungen oder wie man sie nennen will, betrachten.

Beispiele für sehr rasches Anwachsen der Kraft sind bei Bruckner selten. In der Regel baut der Meister seine Steigerungen langsam auf und läßt sie ebenso allmählich wieder herabsinken. Dies geschieht in zweierlei Weise: in einfacher Linie oder in reicher Gliederung.

Die erste Art ist ohne weiteres kenntlich und nicht zu schwer ausführbar. Anders ist es mit der zweiten; die Maßverhältnisse sind so gewaltig, die Fülle der Einzelheiten ist häufig so reich, daß nur ein weites, geschultes Schauen und Fühlen den großen Zusammenhang erfassen und nur ein starker Geist ihn darstellen kann.

Die Beispiele sind sehr zahlreich. Im ersten Satz der Ersten Symphonie bei N (vierhändiger Auszug Seite 14/15 „Im Hauptzeitmaß") beginnt eine Steigerung, die erst im 9. Takt nach P (Seite 16/17, letzte Zeile) ihren Höhepunkt erreicht. Ebenso finden wir bei V (Seite 24/25 „Im Hauptzeitmaß") den Beginn eines vielgestaltigen Aufbaues bis zum Schluß des Satzes. Das Finale bringt gegliederte Steigerungen von B[1]) bis C (Seite 64/65 „Gemäß. Hauptzeitmaß" und Seite 66/67); 26. Takt nach D bis acht Takte vor F (Seite 68/69 „Gemäß. Hauptzeitmaß" bis Seite 70/71, E-dur fff); etwa 11. Takt nach H bis K (Seite 78/79 in der Mitte „Gemäß. Hauptzeitmaß" bis Seite 82/83 „Erstes Zeitmaß"); M bis 5. Takt nach N (Seite 86/87 „Gemäß. Hauptzeitmaß" bis Seite 88/89, 5. Takt) und von hier an einen riesenhaften Aufbau bis zum Schluß.

Der erste Satz der Zweiten Symphonie enthält in der Durchführung zwei entsprechend vorzubereitende Höhepunkte: im 11. Takt nach H (Seite 14/15 Ges-dur ff) und zwei Takte vor K (Seite 16/17, Tempo I). Ein gewaltiger Ansturm im Finale der Symphonie setzt bei D ein und erreicht erst drei Takte vor F seine höchste Kraft (Seite 60/61 „Breit" und Seite 62/63). Die Steigerung zur Reprise beginnt eigentlich schon bei L (Seite 68/69, dritte Zeile „a tempo"), wird aber noch einmal unterbrochen. Die nächste gewaltige Steigerung führt von R über mehrfache Diminuendi und einen vermeintlichen Höhepunkt zum Ces-dur-Ausbruch von S (Seite 76/77, Tempo I bis Seite 78/79 Ces-dur fff).

[1]) Natürlich ist es zuweilen eine mißliche Sache, den Beginn einer Steigerung auf den Takt genau anzugeben.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Man betrachte auch die Schlußsteigerung im Andante der Vierten Symphonie. Der Höhepunkt bei M (Seite 38/39 H-dur ff) ist nur ein vorläufiger, die innere Steigerung geht bis O weiter (bis Seite 40/41 „Breit“).

Die Durchführung des ersten Satzes der Sechsten Symphonie steigert sich von L bis N (Seite 14/15 bis Seite 18/19, 7. Takt); die Koda von W an (Seite 26/27 „Ruhig beginnend“) ist ein mächtiger Aufbau. Ebenso muß im Finale der Symphonie die Entwickelung etwa von O bis S (Seite 60/61 die letzten sechs Takte bis Seite 66/67 Ges-dur in einem ungeheuren Zuge zusammengefaßt werden.[1])

Im ersten Satz der Siebenten Symphonie fasse man im 13. Takt nach C schon allmählich den bei D beginnenden geschlossenen Aufbau ins Auge, und im Wiederholungsteil führe man das schwellende Melos in steter Ausdruckssteigerung zum Gipfel (noch über S hinaus bis kurz vor T). Ein mächtiges Wogen und Drängen stellt die Durchführung des Hauptthemas dar (von M an), bis bei O die Erfüllung und damit der innere Höhepunkt eintritt. Man beachte auch, wie wir vom 9. Takt vor L an allmählich zum „Geschehen“, zur Energieentfaltung geleitet werden, wie also auch die Episode L bis M sich dem Aufbau einfügt. Berühmt sind die ungeheuren Steigerungen des Adagio (von H bis O, von S bis W).[2]) Wer das schwierige Finale zu verstehen gelernt hat, wird erstaunt sein über dessen weite Spannungen und mächtige Linien. — Ein inneres Zittern und Bangen bereite den Ausbruch bei F vor. Wie die Energie bei N wieder erwacht und immerfort gesteigert wird bis S, das müßte von gewaltiger Wirkung sein. Ebenso fasse man die Abschnitte U bis W und dann von W bis zum Schluß in einem Zuge zusammen. Der erste stellt die Gewinnung des Sieges, der zweite das Emporwachsen zu höchster Kraft und Herrlichkeit dar.

Auf die riesigen Zusammenhänge im Adagio der Achten Symphonie macht Kähler in seinem Musikführer ausdrücklich aufmerksam. Die letzte Steigerung beginnt 2 Takte nach L (Seite 30/31, 3. Takt) und führt in reicher Gliederung bis zum Ces-dur-Höhepunkt nach V (Seite 32/33 unten). Als einen Aufbau betrachte man im Finale der Symphonie die Abschnitte von Hh bis Ss (Seite 64/65, dritte Zeile bis Seite 66/67, letzte Zeile), U bis Z (Seite 56/57 „a tempo“ bis Seite 58/59 „Ruhig“), ebenso den folgenden von Z bis Ee (bis Seite 62/63 „Erstes Zeitmaß“). Bei letzterem lasse man sich nicht beirren durch den Einschnitt bei Aa (Seite 60/61 „Erstes Zeitmaß“). Es ist nur ein Absetzen, gleichsam ein Atemholen während des Aufstieges, ähnlich wie im Adagio 4 Takte nach S (Seite 32/33 „Ruhig“).

[1]) Man vergesse nicht das Crescendo einen Takt vor L (Seite 62/63, letzter Takt)!

[2]) Im vierhändigen Auszug R bis V.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Analoges enthält der erste Satz der Neunten Symphonie bei O, 24 Takte nach O und bei L. Die Durchführung baut sich ungeachtet dieser Einschnitte von N an auf bis zum Eintritte des Hauptthemas 13 Takte nach R. Sie bildet gleichsam eine ungeheure Ausweitung des Einleitungsteiles. Zur Prüfung dieser Behauptung vergleiche man den Bau von N bis 24 Takte nach O mit dem Anfang bis 8 Takte nach A; Q bis 13 Takte nach R mit der Gruppe 9 Takte nach A bis 8 Takte vor D. Eingeschoben ist die Episode 25 Takte nach O bis Q, doch bildet sie nur ein neu hinzugekommenes Glied des erweiterten Aufbaues und darf auch in der Ausführung nicht eine selbstherrliche Bedeutung erhalten.[1]) Als eine Steigerung baue man auch den Abschnitt 11 Takte nach S bis 5 Takte nach T auf. (Es ist eine Eigentümlichkeit Brucknerschen Stils, zuweilen den Durchführungen zwei Höhepunkte zu geben. Beispiele sind die ersten Sätze der Zweiten, Dritten, Vierten, Achten und Neunten Symphonie.)

Die Durchführung der neunten Symphonie führt uns zur Besprechung der letzten, höchsten Stufe Brucknerscher Steigerungskunst. Es gibt nämlich Fälle, in denen eine Anzahl an sich schon genug gewaltiger Einzelsteigerungen sich zu einer zusammenfassenden Steigerung vereinigt. Um ein Bild zu gebrauchen: während der Wanderung auf dem Grat einer Gebirgskette gelangen wir auf einen Gipfel. Von hier geht es wieder abwärts, vielleicht über eine Hochebene bis zur nächsten, mächtigeren Höhe; nach weiterem Ab- und Aufstieg erklimmen wir den dritten, den gewaltigsten Bergriesen, unser Ziel. So ist in der Neunten Symphonie der Höhepunkt 19 Takte nach O mächtiger als jener 6 Takte vor O (der erstere übrigens in den Blechbläsern mit ff, der letztere nur mit f bezeichnet); und kein Zweifel kann bestehen, daß die Energie erst 13 Takte nach R, ja vielleicht erst bei T ihre größte Gewalt erreicht. Der Schluß des Satzes bildet dann den alles überragenden letzten Höhepunkt der Entwicklung.

Ein weiteres Beispiel ist das Finale der Zweiten Symphonie: war schon die Entwicklung von D an (Seite 60/61 „Breit") zu gewaltiger Kraft angewachsen, so nimmt jene von R (Seite 76/77, Tempo I) nach und nach einen furchtbaren, vernichtungdrohenden Charakter an; jedoch erst die Koda erzwingt den Sieg.

Ähnlich gebaut ist das Finale der Dritten Symphonie; 4 Takte von M (Seite 70/71 „Wieder breiter") ist die durch Steigerung erreichte Kraft verhältnismäßig gering, viel mächtiger bei S (Seite 74/75, G-dur ff); am gewaltigsten wird die Spannung im hartnäckigen Ringen von W an (Seite 78/79 „Sehr lebhaft" — nicht immer ist bei Bruckner die seelische Steigerung mit dynamischer Verstärkung verbunden!), und nach heftigem

[1]) Die dynamische Steigerung erreicht übrigens nur ein f, in den Blechbläsern mf.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ansturm wird endlich der Sieg fürs Finale errungen (bei Y, Seite 80/81 „Breit"); Z (Seite 82/83 „Schnell") bezeichnet den überragenden Triumph des Heldenwerkes der ganzen Symphonie.

In gleicher Weise betrachte man die Kampfeshöhepunkte im Finale der Vierten Symphonie (bei H, Seite 72/73, letzte Zeile unten; vor N, Seite 82/83, erste Zeile oben) und den Triumph am Schluß, der durch breite Steigerung zu erringen ist.

Einzigartig ist das Finale der Fünften Symphonie. Man vergrößere die innere, bebende Spannung bis zum Eintritte des Chorals und steigere dann die Fuge bis zu dessen Wiedererklingen am Schluß (natürlich mit genauer Beobachtung aller dynamischen Bezeichnungen und der mehrfachen Momente des Atemholens).

Ähnliches ist zusammenfassend von allen übrigen letzten Sätzen zu sagen. Es ist die Aufgabe eines jeden Brucknerschen Finale, durch Verdüsterungen, durch innere und äußere Kämpfe hindurch endgültig zum Lichte zu führen, was ja eine Steigerung im höchsten Sinne bedeutet[1]).

Auch die Adagios des Meisters gehören hierher, indem die Themen jedesmal reicher entwickelt werden und die Schlußsteigerung uns auf den höchsten Gipfel führt. Die überwältigendsten Beispiele sind wohl die Adagios der Siebenten, Achten und Neunten Symphonie. Das erste davon wächst noch über den Höhepunkt von O hinaus zur gewaltigen Gipfelung bei W (V); nochmals wallt es dann schmerzlich auf (vor Y)[2]); damit ist die Spannung gelöst. Das Adagio der Achten erreicht im ungeheuer inbrünstigen Flehen Höhepunkte vier Takte vor J (Seite 24/25, zweite Zeile) und einen noch mächtigeren bei Q (Seite 30/31 oben); aber noch ist die Erfüllung nicht beschieden; erst beim Ces-dur Akkord „glauben wir [um mit Kähler zu reden] einen Augenblick in das Auge des Herrn selbst schauen zu dürfen". — Und das Adagio der Neunten Symphonie! Wie der Schmerz und die Hoffnungslosigkeit fast unerträglich geworden sind, ertönen trostreiche Klänge und verleihen der Seele Kraft für die letzte, schwerste Prüfung. Dann ist es ihr gegeben, in das Reich des Friedens einzugehen.

Greifen wir nochmals auf das Finale der Achten Symphonie zurück. Außergewöhnliche seelische Kraft erfordert die Vorbereitung der Katastrophe, die bei Ss (Seite 66/67, letzte Zeile) hereinbricht. Die innere Spannung muß von Hh (Seite 64/65, dritte Zeile) an immer erhalten und gesteigert werden. Bei Mm (im Auszuge weggelassen) stoßen wir auf eine Eigentümlichkeit, die wir auch in anderen Brucknerschen Symphonieen, zumal in den Schlußsätzen, wiederfinden. In der größten

[1]) Vgl. den Moroldschen Aufsatz im Bruckner-Heft der „Musik" (VI, 1).
[2]) Auszug: vor X.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Steigerung, wenn alles der Entscheidung zudrängt, erscheint häufig eine ruhige Partie. Sind nun einerseits in einigen Fällen formale Gründe mitbestimmend, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß wir bei Bruckner niemals Form als Selbstzweck, mit Verletzung der seelischen Folgerichtigkeit antreffen (umgekehrt erscheint zuweilen die Form der Folgerichtigkeit zuliebe umgebildet, wie an der sogleich zu besprechenden Stelle im siebenten Finale). Und so ist diesen „Unterbrechungen" im siebenten (bei S) und im achten (bei Mm) Finale die Aufgabe zugewiesen, für die kommende Entscheidung im Gebet zu stärken (dadurch nehmen sie in gewissem Sinne am Kampfe, an der Steigerung teil); das zweite Thema im ersten Finale (vor M, Seite 84/85 „Ruhig") bildet einen Ruhepunkt; das Einleitungsthema im zweiten Finale (vor S, Seite 80/81) malt die Wirkung der vorhergegangenen Erschütterung und stellt das zur letzten Sammlung nötige Gleichgewicht allmählich wieder her; das Einleitungsthema im sechsten Finale (bei X, Seite 72/73, Tempo I) huscht wie ein letzter Schatten trüber Erinnerung vorbei. Es ist nun die wahrlich nicht leichte Aufgabe des Interpreten, die genannten Episoden wirklich in dieser ihrer seelischen Bedeutung erstehen zu lassen, ohne dabei den fortlaufenden großen Aufbau aus dem Auge zu verlieren. —

Haben wir bisher Bruckners Art der Steigerung zu beleuchten versucht, so ist noch einiges über die Entspannungen zu sagen.[1])

Stellenweise treffen wir auf ein rasches, auch auf ein plötzliches Herabsinken; meist geschieht es jedoch allmählich, nicht selten analog den gegliederten Steigerungen. Ein schönes Beispiel enthält der erste Satz der Ersten Symphonie. Der vulkanische Ausbruch des dritten Themas (bei F, Seite 10/11 „Maestoso") wird zwar für eine kurze Zeit beruhigt, hat aber noch nicht seine ganze Spannung entladen und wiederholt sich, allerdings mit verminderter Schärfe bei J (Seite 12/13 „Maestoso"); von hier an wird die Stimmung immer weicher und ruhiger. Der zweite Fall, etwas schwierig für die Darstellung, ist das Herabsinken zur Reprise; als solches muß der ganze Abschnitt von Q bis R (Seite 18/19) erscheinen. Das nochmalige Anwachsen in der Mitte dient nur dazu, den noch vorhandenen Rest der Spannung endgültig auszulösen. Natürlich wird der klug berechnende Dirigent es demgemäß vorsichtig behandeln.

Ähnliche Beispiele bietet der erste Satz der Zweiten Symphonie. Betrachten wir die Überleitung von D bis F (Seite 8/9, letzter Takt bis Seite 10/11 „Langsamer"). Die beiden Crescendi sind nicht als neue Steigerungen, sondern nur als ausgleichende Nachwallungen des vorhergegangenen Ausbruches aufzufassen; das Ganze bilde ein seelisches Dimi-

[1]) Natürlich gehören diejenigen vorübergehenden nicht hierher, die sich innerhalb komplizierter Steigerungen befinden und keine selbständige Bedeutung besitzen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nuendo. Man beachte auch folgendes: die erwähnte Überleitung ist zweiteilig, die entsprechende im zweiten Teil (von P bis Q, Seite 26/27 vom pp auf der vierten Zeile an) einfach; das hat seine innere Berechtigung: man achte genau auf die Seelenregungen bei E (Seite 10/11 in der Mitte „Ruhig"), und man wird finden, das Gleichgewicht sei noch nicht so weit hergestellt, daß die friedliche Melodie von F auftreten könnte; an der zweiten Stelle macht jedoch die plötzliche Wendung nach E-dur eine so erschöpfende Vorbereitung entbehrlich. Noch ein Beispiel enthält der Satz. Zwei Takte vor K (Seite 16/17, Tempo I) ist der zweite Höhepunkt der Durchführung erreicht worden. Dann geht es abwärts, das folgende Crescendo führt auf keinen Gipfel mehr. Auch hier lasse man sich nicht durch diese Wallung und die Ansätze des zweiten Themas beirren, sondern führe den ganzen Abschnitt in innerlich absteigender Linie zur Reprise.

Andere Fälle sind die Überleitungen H—I und R—S im ersten Satz der Dritten Symphonie (Seite 10/11 die letzten vier Takte bis Seite 12/13, Doppelstrich; Seite 20/21 „Etwas breit" bis „I. Zeitmaß"), L—M im ersten Satz der Vierten Symphonie (Seite 18/19 „Sehr ruhig" bis Seite 20/21 in der Mitte, wo die Reprise einsetzt). Der erste Satz der Siebenten Symphonie enthält ein Beispiel, das wohl auch hierher gehört: das Auf- und Abnehmen zwischen W und X ist keine selbständige Steigerung, sondern hat die Aufgabe, den Übergang vom vorhergegangenen tatkräftigen Drängen zum Frieden des Hauptthemas herzustellen, und bildet so in gewissem Sinne eine Entspannung. In diesem Zusammenhang wird man auch die oben besprochene Stelle aus dem zweiten Finale (vor S, Seite 80/81) nennen dürfen. Schließlich enthält das Adagio der Neunten Symphonie nach dem Höhepunkt vor R ein weit ausgesponnenes Herabsinken. Der feinfühlige Dirigent wird das Crescendo hier nicht so intensiv gestalten, wie an der gleichen Stelle zu Anfang des Satzes.

Nicht immer aber sind Übergänge vorhanden, häufig stehen die Kontraste unvermittelt nebeneinander, und man scheue sich dann nicht, sie heftig aufeinander prallen zu lassen.

Aus dem Gesagten dürfte sich ergeben haben, wie wichtig es ist, beim Studieren und Ausführen Brucknerscher Werke überall die großen Linien zu erfassen und herauszuarbeiten.[1]) Das schließt natürlich die liebevolle Behandlung des Details nicht aus. Bruckners Stil liebt klare Unterscheidungen: man mache sie; er liebt gründliche, erschöpfende Darstellung: man eile nicht hastig weiter. Daß trotzdem der große Zug und gewaltige Aufbau des Ganzen gewahrt werde, ist Sache der seelischen Spannkraft

[1]) Durch solche Darstellung werden auch scheinbar und angeblich zu lange Partieen nicht mehr zu ausgedehnt erscheinen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Feinfühligkeit des Interpreten. Dann wird auch allmählich das Märchen verstummen, Bruckners Werke seien nur „Stücke in Stücken".

Noch eine Bemerkung kann ich mir hier am Schlusse nicht versagen: man hört und liest häufig, Bruckners Werke seien „zu lang". Nun kann man überhaupt ein Kunstwerk nicht mit dem Meterstabe messen; die Erschöpfung des Inhaltes wird allein maßgebend sein. Dem mächtigen, weitausgreifenden Ideengehalt der Dritten und Neunten Symphonie gab Beethoven eine entsprechend ausgedehnte Form; auch seine Zeitgenossen und Nachfolger jammerten dann über die „Länge". Man prüfe genau Bruckners Musik und man wird finden: die seelischen Wirkungen sind so fein abgewogen, daß jede Kürzung den künstlerischen Organismus irgendwie verletzen muß. Sogar die in den Partituren ad lib. angegebenen vi-de wird der Feinfühlige nicht benutzen.[1]) Übrigens ist nicht einzusehen, warum man sich bei Bruckner erlauben dürfte, was Beethoven, Brahms u. A. gegenüber mit Recht als künstlerisches Verbrechen gilt. Er war ein Meister und ist als solcher selbst für seine Schöpfungen verantwortlich.

[1]) Grunsky meint, Bruckner habe sie überhaupt nur auf Anderer Zureden hin, aber nicht aus Überzeugung angebracht.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DANIEL FRIEDRICH EDUARD WILSING

ZU SEINEM 100. GEBURTSTAG

von Willy Fentsch-Dortmund

Max Bruch tat einmal den Ausspruch, Westfalen sei ein Land materieller Interessen, aber nicht geistiger und musikalischer Bildung. Wenngleich angesichts des bedeutenden Aufschwungs, den die musikalischen Verhältnisse im „Land der roten Erde" in den letzten Dezennien nahmen, diese Behauptung sich heute wohl nicht mehr aufrechterhalten läßt, mußte man ihr doch noch vor Jahrzehnten beipflichten, um so mehr, wenn Bruch dabei vom Standpunkt des musikalischen Schöpfers aus den Maßstab anlegte und auf die tondichterische Unfruchtbarkeit des Landes zielte. Und dennoch verdient diese Ansicht eine Einschränkung. Brachte doch Westfalen nicht nur einen hervorragenden Klavierpädagogen in Max Bisping hervor, sondern schenkte uns auch einen bedeutenden Komponisten kirchlicher Werke, D. F. E. Wilsing, der nur zeitlebens sein Licht unter den Scheffel stellte und auch nach seinem Tode nicht genug Propheten fand, die sich in tatkräftiger Weise des in Vergessenheit geratenen Künstlers und seiner Werke annahmen, wie es Arnold Mendelssohn tat. Nun, da sich Wilsings Geburtstag erst vor kurzem zum hundertsten Male gejährt hat, wäre der gegebene Zeitpunkt, seine staubbedeckten Werke „aus dem alten Kram auszugraben" und sich selbst wie der Mitwelt klar zu machen, was wir an ihm hatten und noch haben.

Daniel Friedrich Eduard Wilsing stammt aus altem westfälischen Geschlecht. Sein Vater Johann Wilhelm kam am 16. April 1777 in Düssern zur Welt. Auf der Universität Duisburg, die später nach Bonn verlegt wurde, widmete er sich dem theologischen Studium und kam 1801 als Prediger der reformierten Gemeinde nach Dortmund, wo er bis 1804 verblieb. In diesem Jahre traf ihn ein Ruf nach Hörde, da dort die Stelle des reformierten Geistlichen vakant geworden war. Hier gründete er 1805 einen eigenen Herd, indem er sich aus Dortmund die „Demoiselle" Philippine Preller, die er wohl von seiner ersten Amtstätigkeit her kannte, zur Frau holte. Von den neun Kindern, denen sie das Leben schenkte, war Daniel Friedrich Eduard das dritte. Am 21. Oktober 1809,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

morgens 7 Uhr, wurde er geboren und am 2. November getauft. Der musikalische Sinn, den er als schönste Mitgift ins Dasein gebracht hatte, und die von Vater und Mutter ererbte Religiosität mochten im Elternhause eine kräftige Förderung erfahren. Als dann der den Kinderschuhen Entwachsene den Kampf mit Homer und Cicero auf dem Gymnasium in Dortmund aufnehmen mußte, kam ihm vielleicht früher als den meisten Altersgenossen zum Bewußtsein, zu welchem Beruf er bestimmt war — kurz, er leistete auf die Reize der Alma mater Verzicht und vertauschte die humanistische Anstalt mit der pädagogischen, dem Lehrerseminar in Soest. Um die Pädagogik wird es ihm da weniger zu tun gewesen sein — er machte ja doch von seinem Lehrerexamen nie Gebrauch — als vielmehr um die Ausbildung der in ihm schlummernden musikalischen Fähigkeiten. 1828 absolvierte er diese Anstalt, besuchte noch einmal die Seinen, um im darauffolgenden Jahr den Kampf mit dem Leben aufzunehmen und sich als Organist an der evangelischen Hauptkirche in Wesel auf die eigenen Füße zu stellen. Seine Tätigkeit in diesem Amt erstreckte sich auf fünf Jahre; dann zog es ihn aus der Kleinstadt fort nach der Metropole, und er versuchte 1834 sein Glück in Berlin. Bis zu seinem Lebensende ist er hier geblieben, Privatunterricht erteilend, eine Zeitlang als Dirigent eines großen Chores fungierend (Domchor oder Singakademie?), ja zeitweise sogar privatisierend. Hier gründete er auch ein eigenes Heim, indem er sich mit dem am 26. September 1827 in Potsdam geborenen Fräulein Juliane Pauline Adelheid Hitzig vermählte, die 1856 einem Sohne namens Daniel Moritz Johannes das Leben schenkte, der sein einziger Nachkomme blieb. Im übrigen sind die Nachrichten über sein Leben äußerst spärlich [1]). Durch die Zurückgezogenheit, die sein Schaffen erforderte, zu der ihn aber auch seine Beanlagung trieb, geriet der Künstler allmählich derartig in Vergessenheit, daß keine Fachzeitung von seinem am 2. Mai 1893 erfolgten Tode die geringste Notiz nahm, ja sogar Riemann noch in der sechsten Auflage seines Musik-Lexikons (1905) den Artikel über ihn mit den Worten schloß: „. . . woselbst er als Komponist und Musiklehrer noch lebt". — In Eitners Quellen-Lexikon ist der Name Wilsing überhaupt nicht zu finden.

Von den Werken Wilsings, von denen ich, soweit sie zu ermitteln waren, am Schluß eine Zusammenstellung anfüge, verdienen nur die

[1]) Vor seinem Tode vernichtete Wilsing alle über sein Leben und Schaffen Aufschluß erteilenden Papiere usw., so daß es ungemein schwierig ist, ein lückenloses Lebensbild von ihm zu entwerfen, wie dies Verfasser beabsichtigt. Dieser wäre daher für alle diesbezüglichen Mitteilungen sehr dankbar und erbittet solche, sowie leihweise Überlassung von Briefen, Manuskripten und Bildern usw., durch gütige Vermittelung der Redaktion der „Musik".

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zwei großen geistlichen Tondichtungen eine eingehendere Betrachtung. Die kleineren Kompositionen, so die Beethovens und Webers Einfluß verratenden Klavierstücke, tragen noch zu wenig den Stempel seiner Persönlichkeit. Der 119. Psalm „De profundis“ (mit lateinischem Text), der an die Aufführenden bedeutende Anforderungen stellt, wurde vom Komponisten dem König Friedrich Wilhelm IV. gewidmet, der seiner hohen Meinung von dem Werk öffentlich Ausdruck verlieh, indem er den Künstler mit der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft auszeichnete. Der Psalm, der von der Berliner Singakademie mehrmals aufgeführt worden sein soll, veranlaßte Robert Schumann zu einer begeisterten Kritik in seiner Zeitschrift, abgedruckt in den „Gesammelten Schriften“ (Ausgabe Breitkopf & Härtel; in der Reclamschen leider nicht enthalten).

Die andere große Tondichtung ist das Oratorium „Jesus Christus“, das sich im Originalmanuskript in der Königlichen Bibliothek in Berlin befindet. Sie besteht aus drei umfangreichen Abschnitten. Der erste Teil, „Der Weg des Heils“, enthält eine prophetische Bußpredigt, dann das Angebot der Gnade durch die vox ecclesiae (Stimme der Kirche, Basso solo); beides wird von den Kindern der Welt (Chorus: vox mundi), der Gemeinschaft der Gläubigen (Chorus mysticus fidelium) und der erlösungsbedürftigen Seele (Tenore solo: Homo, nach dem ersten Teil zum Christianus bekehrt) verschieden aufgenommen und erwidert. Der zweite Teil, „Die Erlösung“, behandelt in gleicher Form die Weihnachtsgeschichte, Passion, Auferstehung und Himmelfahrt und zum Schluß die verschiedenen Gaben des Heiligen Geistes. Im dritten Teil endlich, „Die Vollendung“, ist von den „Letzten Dingen“ die Rede, der Auferstehung nach dem Tode und dem Jüngsten Gericht. Über das ganze Oratorium sind Choräle verstreut, die teilweise, ähnlich wie z. B. bei der „Matthäus-Passion“, in den einzelnen Strophen unterbrochen werden. Wie das Werk von einem mächtigen Chor eingeleitet wird, schließt es auch mit einem solchen („Lob, Preis und Dank sei Gott gebracht, Der alles, alles wohl gemacht . . .“). Vor zwanzig Jahren brachte Arnold Mendelssohn in der Beethovenhalle in Bonn den ersten und zweiten Teil des Oratoriums zur Aufführung, doch findet sich in keiner Musikzeitung, Jahrgang 1889 und 1890, nur die geringste Notiz darüber. Welch große Stücke Wilsing von diesem seinem letzten Geisteskind hielt, wie er in ihm gleichsam den ganzen Inhalt seines Lebens zusammengefaßt sah, geht auch daraus hervor, daß der greise Komponist — er hatte das siebzigste Lebensjahr schon überschritten — die Partitur des Oratoriums mit altersschwerer Hand, die gegen das Zittern hart ankämpfen mußte, noch selbst ins Reine übertrug.

Wilsings tondichterische Bedeutung dokumentiert sich in der hohen Meinung, die Robert Schumann von ihm hegte, der den Künstler 1853

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in seiner Zeitschrift einen „tiefsinnigen, großer Kunst beflissenen Tonsetzer“ nannte. Der geniale Geist, die ideale Auffassung, die aus seinen beiden kirchlichen Kompositionen sprechen, räumen ihm in der Geschichte der kirchlichen Musik einen Ehrenplatz ein. Eine genau detaillierende Analyse seines musikalisches Stiles war in der Kürze der Zeit nicht mehr möglich; ich will daher nur einige Worte darüber sagen. Soweit man bei seiner unleugbaren Eigenart davon sprechen kann, weist Wilsings musikalische Sprache eine Verwandtschaft mit Bach und Händel auf; auch finden sich Effekte, die auf Stellen im „Don Juan“ und in Beethovens „Neunter“ hinweisen. Die Behandlung des Orchesters wäre etwa zu vergleichen mit der des „Messias“, wie ihn Mozart bearbeitete.

Wilsings Künstlertum entsprach auch sein Menschentum. Wohl fällt es schwer, von seiner Persönlichkeit ein klares Bild zu malen, getreu in Licht- und Schattenseiten. Hatte doch der im Verborgenen Lebende die wenigsten Mitmenschen Blicke werfen lassen in sein Inneres und in seiner Scheu vor der Öffentlichkeit alle Papiere, die nach seinem Tode über sein Privatleben hätten Aufklärungen geben können, vorher noch vernichtet. Aber seine hervorstechendsten Eigenschaften blieben den wenigen, die er seines näheren Umgangs würdigte, in der Seele haften und so auch für die Nachwelt unverloren. Was er auf dem Soester Seminar an Kenntnissen sich angeeignet hatte, schien dem Gereifteren nicht ohne Lücken zu sein, und so holte der Schaffende nach, was er als Mangel empfand, und erlernte als Autodidakt im Mannesalter noch mancherlei. Dadurch eignete er sich im Laufe der Jahre einen Grad von Bildung an, der sich weit über das Niveau des Gewöhnlichen erhob; besonders auf dem Gebiet der Literatur, Theologie und Philosophie besaß Wilsing ein bedeutendes Wissen. In seinen philosophischen Neigungen offenbarte sich eine Eigentümlichkeit seiner Beanlagung, der Hang zu mittelalterlicher Mystik, der ihm unter den Philosophen Spinoza am nächsten brachte. Ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich darauf auch die Tatsache zurückführe, daß er, der Protestant, zur Vertonung des 119. Psalmes den lateinischen Text vorzog, obwohl der deutsche doch sprachlich entschieden schöner ist. Man würde jedoch Wilsing falsch beurteilen, wollte man, aus dieser Neigung folgernd, den Künstler für einen Pantheisten halten. Er war ein streng gläubiger Christ und konnte seinen Glauben nicht überzeugender mit Worten zum Ausdruck bringen, als er es in seinen Werken tat. Bestand ja eine offenkundige Ähnlichkeit zwischen den fest umrissenen Formen der Dogmatik und seiner künstlerischen Eigenart, „welche gebieterisch strenge Gestaltung erheischte“. Ein kleiner Kreis von treuen Freunden fehlte ihm nie, und deren Namen — wie Ludwig Berger, Adolf Bernhard Marx, Eduard Grell und Max Bisping — zählten immer zu den bekannten. Von den zahlreichen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schülern hat Arnold Mendelssohn[1]), der jetzige Kirchenmusikdirektor in Darmstadt, seinem Lehrer am meisten Ehre gemacht und sich um die Würdigung von Wilsings Werken hervorragende Verdienste erworben.

Hoffentlich findet er recht viele Nacheiferer, damit der Name Wilsing den Klang bekommt, der ihm gebührt, und durch das Studium der vom Staub vieler Jahrzehnte bedeckten Partituren der so lange vernachlässigte und verkannte Tondichter eine gerechte Würdigung erfährt.

Verzeichnis von Wilsings Kompositionen

Es sollen nach Riemann auch ein- und mehrstimmige Lieder von ihm vorhanden sein, doch gelang es mir nicht, diese nachzuweisen. Erscheinungsjahr oder Entstehungszeit der im Folgenden aufgeführten Werke, soweit sie nicht angegeben sind, konnte der Verleger nicht mehr angeben.

op. 1.	Trois grandes sonates (für Klavier, zweihändig) No. 1 in f-moll; No. 2 in A-dur; No. 3 in Es-dur.	Erschienen bei	Bote & Bock
op. 6.	Caprice (für Klavier, zweihändig) in E-dur.	„	„ „
op. 7.	Sonate (für Klavier, zweihändig) in Fis-dur.	„	„ „
op. 8.	Trio (für zwei Oboen und Fagott, „auch ausführbar von zwei Violinen und Cello“) in B-dur (geschrieben November 1843).	„	„ „
op. 10.	Phantasie (für Klavier, zweihändig) in fis-moll.	„	„ „
op. 12.	Sonate (für Klavier, zweihändig) in g-moll (geschrieben Januar 1843).	„	„ „
119.	Psalm: „De profundis“, 16stimmig (in vier Chören) mit großem Orchester (Besetzung: Streichquintett, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, Kontrafagott, vier Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen, zwei Paar Pauken).	„	Schlesinger 1853
	Oratorium „Jesus Christus“ in drei Teilen, achtstimmig (zwei Chöre) mit Orchester. (Besetzung: Streichquintett, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, Pauken); im Originalmanuskript auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.		
	(Die Abfassung dieses Werkes fällt in die Zeit von 1853—90.)		

[1]) Herrn Professor Mendelssohn, sowie den Herren Otto Hollenberg und Prof. Dr. Kopfermann bin ich für die freundliche Unterstützung meiner Bemühungen zu großem Dank verpflichtet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ALFRED CHRISTLIEB KALISCHER †

von Dr. Hans Volkmann-Dresden

Alfred Christlieb Kalischer ist am 8. Oktober in Berlin gestorben. Der Mund des Beethoven-Apostels, dessen begeisternde Reden so oft in diesen Spalten ertönten, ist für immer verstummt. Doch ist unverloren, was er verkündet hat. Die Summe seiner Lebensarbeit wird Bestand haben. Solange Musikfreunde, von Beethovens Tondichtungen beglückt, Einzelheiten über des Meisters Leben und Wirken erfahren wollen, solange sich Forscher mit diesem Stoffe beschäftigen, immer werden sie zu Kalischers Beethovenschriften greifen.

Große Beethoven-Biographieen, die des Meisters Leben als Ganzes faßten, lagen bereits vor, als Kalischers „Arbeit im Weingarten Beethovens" begann. Sie um eine zu bereichern, war nie seine Absicht. Er stellte sich vielmehr die Aufgabe, durch Einzeluntersuchung das Verständnis des großen Künstlers und die Kenntnis des eigenartigen Menschen zu fördern. Er wandte sich der Beethoven-Spezialforschung zu. In alle dunklen Gebiete leuchtete er hinein. Mit den schwierigsten Problemen beschäftigte er sich am liebsten, und immer führte er sie zu interessanter Lösung. So entstanden im Laufe eines Vierteljahrhunderts die zahlreichen Beethovenartikel Kalischers, deren Sammlung und Neuherausgabe unter dem Titel „Beethoven und seine Zeitgenossen" gegenwärtig erfolgt. Die größte Leistung Kalischers ist aber seine kritische Gesamtausgabe der Briefe Beethovens, die erste, die wir besitzen, im zeitlichen und im qualitativen Sinne gesprochen. Daß es ihm noch beschieden war, dieses große Werk vollendet zu sehen, ist um so erfreulicher, als er unter Entbehrungen und mit nimmer ermüdender Hand dieses Werk sein ganzes Leben hindurch vorbereitet und dessen Abschluß als Krone seines Wirkens herbeigesehnt hatte.

Das, was Kalischer an Beethoven-Literatur hinterläßt, ist doppelt bewundernswert, weil es von einem Manne herrührt, der keineswegs in der Lage war, all seine Zeit diesen Arbeiten zu widmen. Denn Kalischer war bis zu seinem Tode als Lehrer tätig. Am 4. März 1842 in Thorn geboren, genoß er den ersten Unterricht in seiner Vaterstadt. Er studierte in Leipzig alte Philologie und promovierte ebendort. Dann ließ er sich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dauernd in Berlin nieder. Hier vervollkommnete er seine musikalische Bildung unter C. Bürgel und C. Böhmer. Er wirkte dann als Privatlehrer für Klavier und Theorie und für Latein und Griechisch. Später lehrte er die alten Sprachen auch an der Humboldt-Akademie, wo er außerdem Vorlesungen über Geschichte der Philosophie hielt. Über Stoffe aus letztgenanntem Gebiet hat Kalischer beachtenswerte Arbeiten geliefert. So schrieb er über „B. Spinozas Stellung zum Judentum und Christentum" (Hamburg 1884), ferner über „Immanuel Kants Staatsphilosophie" (Berlin 1904). Auch religiöse und literaturgeschichtliche Arbeiten lieferte er, so die Schrift: „Was uns in der Religion not tut" (Berlin 1879), ferner die Studien „Heinrich Heines Verhältnis zur Religion" (Dresden 1890) und „Gotthold Ephraim Lessing als Musikästhetiker" (Dresden 1889). Auch ein Heft „Wagneriana" (Berlin 1904) gab er heraus, in dem er zu Richard Wagners Schriften und Dichtungen kritisch Stellung nimmt. Wiederholt hat sich Kalischer als dramatischer Dichter versucht. Zwei wortreiche Tragödien: „Untergang des Achilleus" und „Spartacus" hat er drucken lassen. Wenige werden diese Werke lesen. Auch im Roman war Kalischer nicht am rechten Platze. Denn seine Erzählung „Die Macht Beethovens" (Berlin 1903) erscheint nur wie eine Freistatt, an der er seinem Beethovenenthusiasmus, den er in seinen wissenschaftlichen Arbeiten bändigen mußte, die Zügel schießen ließ. Nicht der Beethovendichter, sondern der Beethovenforscher ist an Kalischer unsterblich.

Seine Laufbahn als Musikschriftsteller begann er im Jahre 1873 als Redakteur der „Neuen Berliner Musikzeitung". Er gab diesen Posten jedoch schon im nächsten Jahre wieder auf. Später schrieb er viel für den „Klavierlehrer" und die Sonntagsbeilage der „Vossischen Zeitung". Seit Begründung der „Musik" erschien fast alles aus seiner Feder in dieser Zeitschrift.

Als Mensch war Kalischer eine freundlich stille Natur. Wenn man ihn in seinem bescheidenen Junggesellenheim auf der Körnerstraße in Berlin W. aufsuchte, dann erhielt man ein ganz anderes Bild von ihm, als man es sich nach seinen mit der heftigsten Polemik durchsetzten Schriften vorstellen mußte. Man fand einen gütigen und friedlichen Greis. An seinem von langem grauen Künstlerhaar umwallten Haupt verrieten nur die lebhaften Augen, daß hier Scharfsinn und fester Wille wohnte. Er sprach leise und mit einer gewissen Zurückhaltung, — selten über etwas anderes als über seinen geliebten Meister Beethoven. Kein hartes Wort fiel über seine literarischen Gegner; es war, als ob er sich jeden Groll gegen sie vom Herzen geschrieben hätte.

Kalischers Leben ist ruhig verlaufen. Größere Reisen hat er erst

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

in vorgerücktem Alter unternommen, — und auch diese im Dienste Beethovens. Für seine Gesamtausgabe der Briefe des Meisters mußte er in die wichtigsten Autographen Einsicht nehmen. Deshalb reiste er im Jahre 1906 nach Wien, wo in den verschiedenen Bibliotheken unermeßliche Schätze an Beethovenhandschriften lagern. Im folgenden Jahre weilte er in Mainz, um die Briefsammlungen der Firma „Schotts Söhne" zu studieren, dann wandte er sich nach Offenbach, wo er bei der Familie Brentano glänzende Aufnahme und reiche Ausbeute an neuem Material für sein Werk fand. Eine Rheinreise, die sich an diesen Aufenthalt schloß, war wohl die einzige Vergnügungsreise, die sich der unermüdliche Forscher in seinem Leben gegönnt hat.

Als er im Jahre 1906 in Wien weilte, kreuzten sich zufällig seine Wege mit den meinen. An einem schönen Juliabend sah ich den Alten auf einer Bank in der Nähe der Votivkirche sitzen und dem Spiele der Wiener Kinder zuschauen. Nach flüchtiger Begrüßung kamen wir auf Beethoven. „Es ist doch gut," sagte er, „daß ich endlich sehe, wo er gewandelt ist. Ich bin das erstemal in Wien." Dann, nach einigem Schweigen: „Kommen Sie, wir wollen zum Schwarzspanierhause gehen." Und wir gingen durch die modernen Straßenzüge, die dort angelegt sind, wo einst Beethoven von und nach seinem Schwarzspanierhause gepilgert ist. Die einbrechende Nacht verhüllte mitleidig die Mietkaserne „Schwarzspanierhof", die uns heute angähnt, wo früher das Sterbehaus Beethovens stand. Kalischer, der auf diese Äußerlichkeiten nicht achtete, erzählte von seinen Beethovenplänen mit einer Zuversicht und Freudigkeit, wie ich sie noch nie an ihm bemerkt hatte. Der geheiligte Boden und das innerlich geschaute historische Milieu genügten, ihn glücklich zu machen, so glücklich, wie er vordem wohl nie gewesen war. Und dieses Bewußtsein, Beethovens Spuren gefolgt zu sein nicht nur im Geiste, sondern auch rein körperlich, beglückte und stärkte ihn bis in die letzten Tage seines arbeitsreichen Lebens.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Rudolf M. Breithaupt: Die natürliche Klaviertechnik. Bd. II. Die Grundlagen der Klaviertechnik. Große praktische „Schule der Technik" zur Erlernung des freien natürlichen Gewichtspieles (Balance der Schwere) für alle Ausbildungsklassen der Vor- und Mittelstufe. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Nach dem vorliegenden Werke muß man dem Verfasser einen der ersten Plätze unter den Theoretikern der Klaviertechnik einräumen. Schon sein erstes Werk: das „Handbuch der pianistischen Praxis" rief mit Recht Aufsehen hervor. Trotz aller Vorzüge scheint mir aber jenes Werk in der Darstellung noch allzusehr ein Ringen mit dem Stoffe aufzuweisen. Das vergebliche Sichmühen mit tatsächlich immer noch problematischen Fragen der Bewegungsphysiologie gibt dem Vortrage dort (auch in der zweiten Auflage noch) etwas Unfertiges. Jedenfalls, um die Massen zu bekehren, dazu taugt jenes Buch nicht. Anders die jetzige Veröffentlichung. Hier wird das, was der Autor an sicherem Besitz gewann, ohne lange Umschweife, ohne schwieriges Erörtern des Für und Wider hingestellt, und zwar im allgemeinen mit glücklicher Prägnanz, so daß man sich von dieser Schule für jeden, der sie vorurteilsfrei und mit Nachdenken zur Hand nimmt, nur günstige Einwirkungen versprechen kann. Was an Gedanken seit fast 30 Jahren in Schriften, erst andeutend ungefähr, dann faßbarer, und allmählich in aggressiverem Tone, von allen sich über technische Fragen Gedanken machenden Lehrern ausgesprochen wurde, was zweifellos schon früher von Denkenden mehr oder weniger entschlossen im Unterrichte vertreten wurde, was aber trotz allem an den Hauptpflegestätten des Klavierspieles nicht Anerkennung finden konnte, das erhält hier in dieser Schule zum ersten Male eine Darstellung, die diese Einsichten jedem Klavierspieler zugänglich machen kann. Sie entsprangen dem Gedanken, daß alle fertigen Spieler ganz anders spielen, als es in den oft von denselben Künstlern aufgestellten Lehrmethoden angegeben ist. Breithaupt fußt, wie jeder gute Forscher, auf allen den seinen verwandten vorauflaufenden Ideen. Vor allem verdankt er Steinhausens trefflicher Arbeit viel. Aber die Art, wie er die ganze Frage angriff und für sie focht, hat ihr in erster Linie zu der Beachtung verholfen, die sie doch bei allen nicht gar zu Rückständigen bereits genießt. Die Leute wurden aufmerksam, und das bewirkte er. Einiges war wohl zu früh gesagt und zu zeitig formuliert; das hat dem Autor sicher bei manchem persönlich geschadet. In Summa hat er aber doch nichts verkündet, wovon nachher nur die Worte blieben. Diese Schule hier ist sicher auch reifer und ruhiger als seine früheren Veröffentlichungen. Mit Freude sieht man da, wie er von der ersten technischen Bewegung an den ganzen Arm berücksichtigt. Um eine Taste anzuschlagen, braucht man nichts, als — den ganzen Arm. Welch eine Verwirrung, daß man je meinte, dazu reiche ein Finger aus! Und braucht man für eine Taste schon den ganzen Arm, wie sehr dann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erst für Tonfolgen welcher Art auch immer. Die ganze Frage nach der Technik des Klavierspiels spitzt sich also zu in der einen, wie ich das Gesamtglied mit dem geringsten Verbrauche an psychischer und physischer Energie handhabe. Und da gilt als Grundregel: die in ihm ruhenden potentiellen Energieen dürfen nicht künstlich unterbunden und am freien Auswirken gehindert werden. Der ganze Arm mit seinem gelösten Eigengewicht ist frei ins Treffen zu führen, und alle Muskelarbeit eint sich in dem Dienste, ihn und sein Gewicht leicht und virtuos arbeiten zu lassen. Nicht auf Fingerdressur — das Allheilmittel bis jetzt — kommt es im Unterrichte an, sondern darauf, daß man seine Arme beherrschen — und beherrschen heißt frei gebrauchen — lernt, daß man ihr Gewicht geschickt durch die Finger auf die Tasten übertragen lernt, bald ruhen läßt (Spielbelastung), bald aufhebt (Nullbelastung), bald weiterträgt oder fortrollt, alles im Dienste der jeweiligen künstlerischen Aufgabe. Den Fingern kommt da ihre natürliche Aufgabe von selbst zu, Stützen zu sein, feinfühlige, bewegliche, geschickt sich einstellende Übertrager eines auf Grund eines zentralen Impulses ihnen anvertrauten Gewichtes. Sie haben noch immer viel zu tun, aber nichts für sich, sondern alles als Teilglieder im Dienste des Gesamtgliedes. Alles selbständige Heben und Sichspreizen ist also verpönt; nicht so hoch wie möglich die Arme zu heben, sei der Ehrgeiz des Schülers, sondern sie so wenig wie möglich und nie zwecklos zu bewegen. Sie sollen ja keine Sonderwege gehen, sondern nur stets bereit und am Platze sein. Dies sei denen gesagt, welche meinen, beim „Gewichtsspiel" blieben die Finger untätig. — Es widerstrebt mir, hier die verschiedenen Punkte, in denen ich anders als Breithaupt denke, herauszugreifen. Die Fragen, um die es sich hier handeln würde, sind zu speziell, als daß in wenigen Sätzen Klarheit, vollends für Fernerstehende, über sie zu verbreiten wäre. Die Termini des Autors scheinen mir vielfach nicht natürlich und treffend genug erfunden (z. B. „Fühlton", „rhythmischer Tritt", „Konzentration des tonalen Bewußtseins", „harmonische Verbindung von Hirn und Ton" usw.). Dabei kann sich weder der Physiologe noch der Musiker etwas denken. Der siebente Abschnitt über den „freien Fingerschwung" erscheint mir als ein unorganischer Appendix zum Voraufgehenden. Was die Finger zu tun haben, läßt sich nicht gesondert sagen, ohne daß man Gefahr läuft, daß es im alten Sinne einer isolierten Fingertechnik mißdeutet wird. Was ich sonst noch an Einwendungen wüßte, spare ich mir auf. Hier könnte es den Eindruck verwischen, daß mir Breithaupts Werk, wie ich anfangs bereits sagte, als das brauchbarste aller mir bekannten praktischen Werke über die Technik des Klavierspiels erscheint, womit nicht der Wunsch unterdrückt sei, daß bald, vielleicht vom selben Autor, ein noch besseres erscheinen möge.

Tony Bandmann: Die Gewichtstechnik des Klavierspiels. Mit einer Einführung von F. A. Steinhausen. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

In der vorliegenden Veröffentlichung versucht die Verfasserin aus den Darlegungen des hochbedeutenden Werkes von Steinhausen: „Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik", Berlin und Leipzig 1905, spieltechnische Regeln zu ziehen, zu deren Formulierung sie teilweise schon früher selbständig gelangt war. Steinhausen hatte als erster Bewegungsphysiologe vom Fach die Frage der muskelmechanischen Vorgänge beim Klavierspiel untersucht und eine Fülle irriger, nur auf Einbildungen allzu phantasievoller Musiker beruhender Annahmen gründlich widerlegt, manche bisher nur ahnungsweise angedeutete Meinungen ins Licht der Gewißheit erhoben und Beobachtungen festgelegt, deren man sich kaum klarbewußt geworden war mangels gründlicher naturwissenschaftlich eindringender Inangriffnahme der Materie.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Widerlegt wurde die Meinung, man könne den Einzelton auf dem Klavier „bilden" (im Sinne der Klangfarbe), könne harte oder weiche, blühende oder trockene Töne produzieren mit Hilfe bestimmter Anschlagsarten, indem mit wenigen Hinweisen auf die unverrückbaren akustischen und mechanischen Tatsachen der Klaviertonerzeugung der selbstverständliche Schluß gezogen wurde, daß nur der Stärkegrad des Tones durch die Art des Anschlags zu beeinflussen ist, daß also von Tonbildung nur in dem Sinne zu sprechen ist, wenn man damit die Art der Verbindung mehrerer Töne zu Motiven meint, bei der die Möglichkeiten freilich schon bei primitiven Fällen schier zahllose werden. Widerlegt wurde die Ansicht, man könne (naturgemäß) allein mit den Fingern bei „stillstehender Hand und Arm" spielen. Widerlegt wurde der Irrtum, Muskelstärke bedinge Schnelligkeit der Bewegungsfolgen, Gelenkigkeit aber müsse durch Übung oder gar Dehnungen der Gelenke erst erworben werden. Bestätigt werden die Vermutungen und Aussprüche weniger älterer und vor allem die Lehren einiger neuerer vorgeschrittener Autoren (vor allem Breithaupts, Calands und Bandmanns selbst), daß die Klaviertechnik, wie alle kunstvollen Bewegungsvorgänge, weniger Muskel- als Gehirntätigkeit ist, daß aber ferner nicht durch Überanstrengung der schwachen Fingermuskeln, sondern mit Einstellung des ganzen Armgewichts unter vorwiegender Beteiligung der Schulter und Brustmuskulatur allein ein virtuoses Spiel zu erzielen sei. — Fast neu erschienen: 1. in seiner energischen Betonung — der Hinweis auf die Unterarmrollung, dem sich eine erschöpfende Erklärung ihrer Anwendungsmöglichkeiten anschloß; 2. in ihrer klaren Formulierung — die Forderung der Passivität der Muskulatur als des Normal(ruhe)zustandes, und der schwingenden Bewegung als der Normalbewegungsform während des Spiels. Die Passivlage des Armes ist diejenige, bei welcher der Arm in der Schulter aufgehängt und, über die Finger hinweg die Tastatur mit dem Gewichte des Armes belastend, nur so viel Gelenkversteifung im Hand- und den Fingergelenken durch Muskelkontraktionen bewirkt, daß der Arm sich gerade selber trägt. Aus diesem Normalruhezustand geht er in Bewegung über durch Antrieb von der Schulter aus, der den Arm und seine Teilglieder in schwingende Bewegung versetzt, d. h. nach momentanem Impulse die Glieder dem Gesetze der Trägheit überläßt. Alle Bewegungen der Teilglieder (auch der Finger) dürfen nur proportionale Teilbewegungen der schwingenden Gesamtbewegung des Armes sein, wenn anders sie nicht störend wirken sollen. Die Fingertätigkeit beschränkt sich also auf eine Einstelltätigkeit.

Dies sind ganz im groben die Voraussetzungen Steinhausens, auf denen Tony Bandmann ihr technisches System aufbaut. Sie lehrt nichts als den „Wurf", das ist eine schwingende Bewegung des gesamten Armes, die sich genau den technischen Forderungen des Notenbildes anzupassen hat. Dieses ist zu zerlegen in technische Motive, d. i. eine Folge von Noten, die eben noch mit einem Wurfe zu erledigen ist. In der geschickten Aneinanderreihung von Würfen zur Herstellung des einheitlichen Spielflusses besteht die Aufgabe der Technik, in der sinngemäßen Verschmelzung von technischen Motiven zu Sinnmotiven (d. i. Phrasen und Perioden) liegt die Kunst des Vortrags. Einzelfingerdressur, die das sinnlose unmögliche Egalisieren des Fingers bezweckt, feste Handhaltungen, Handgelenkanschlag, Daumenuntersatz verschwinden in dem Sinne von gesondert zu studierenden, erst anzuerziehenden Gliederfertigkeiten. Das Klavierspiel, rein bewegungsphysiologisch betrachtet, ist eine Bewegung zusammengesetzter Art, wie z. B. das Gehen, und daher dem menschlichen Körper, abgesehen von der größeren Inanspruchnahme der Intelligenz und des künstlerischen Empfindens, gleicherweise natürlich wie dieses. Es ist auch nur so zu lernen, wie man gehen lernt, indem man eben auf der Klaviatur zu kriechen anfängt

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dann steht, tappt, geht, zuletzt läuft, tanzt und springt. Der technische Entwickelungsgang eines Spielers ist also ein durchaus naturalistischer, der beste Lehrer ist neben dem Körper selber ein starkes musikalisches Empfinden. Des Pädagogen ganze Tätigkeit kann in technischen Dingen nur die sein, dem instinktiven Selbstbildungstriebe des im Dienste einer künstlerischen Phantasie stehenden Körpers keine willkürlichen ausspintisierten Fesseln anzulegen; sie besteht in Aufklärungen über die psychischen und physiologischen Grundlagen der Technik, vor allem aber darin, daß der Lehrer von Anfang an den ganzen Arm arbeiten läßt und die zu Beginn des Studiums stets auftretenden störenden Mit- und Nebenbewegungen auszuschalten trachtet, indem er den Schüler auf sie aufmerksam macht und zeigt, wie man einfacher und zweckmäßiger zum Ziele kommt. Kniffe, Tricks, Geheimmittel, an der Klaviatur oder sonstwo angewendet, helfen nichts. Schult Geist und Phantasie! Je mehr ihr auszudrücken das Bedürfnis habt, um so williger folgt der Arm. Um ihn aber im Dienste der künstlerischen Phantasie recht zu bilden, gibt es nur den einen Weg der Selbsterprobung, wie die Gesamtbewegung des Armes eine möglichst zweckmäßige, runde, kurvenbildende wird. Das ist gleichbedeutend mit Verfeinerung des Muskel- und Lagesinnes (nicht des Tastsinnes).

Das Buch ist als wertvoller Beitrag zu den neueren klavierpädagogischen Bestrebungen, die noch um Anerkennung ringen müssen, warm zu begrüßen. Sein Hauptwert liegt in der ausgiebigen Ausnutzung der Grundsätze, die Steinhausen aufstellte. Die Anwendungen derselben scheinen mir aber nicht immer befriedigend, weil die trotz allem hochkomplizierte Frage der Technik (eben infolge der engen Anlehnung an Steinhausens vorwiegend naturwissenschaftliche Betrachtungsweise) allzu summarisch abgehandelt wird. Die sehr variierbaren Kontraktionszustände der Muskulatur des Armes, die zu leisen Teil- oder Gesamtversteifungen führen, sodaß im letzten Falle der Arm als eine große Masse wirkt, finden keine Erwähnung. Die Anschlagsmöglichkeiten jenseits der Spielbelastung zur Maximalbelastung hin (gleichfalls ohne vorübergehende Versteifung undenkbar) werden nicht berücksichtigt. Mit den Schlagworten „Nullbelastung“ (= getragener Arm) bis „Spielbelastung“ (= ruhender lastender Arm) sind die Spielerfordernisse eines Künstlers von heute nicht erschöpft. Ihre Verurteilung der Fingerbewegungen formuliert Bandmann so einseitig schroff, daß nicht wohlgesinnte Leser herauslesen werden, sie wolle die Hand zur unbewegten Masse umformen. Untätig sollen die Finger ihrer Lehre nach nicht sein, nur nicht eigentätig. Wenn auch die Fingerbewegung (Hub und Senkung) an sich nichts ist, so ist es doch gerade die geschickt sich einstellende, im richtigen Moment parate Kontraktions- und Versteifungstechnik der Beuger und Strecker, die einer Skalentechnik erst den Schliff gibt. Steinhausen wie vollends Bandmann verfallen, möchte ich meinen, leider in den Darstellungsfehler, als ob die Rollung das allein helfende Mittel selbst für die Aufgaben der Feintechnik sei. Ich meine aber, eine Skala mit sog. Hämmerchentechnik bei notwendig dauernd versteiftem Arme klingt dürftig, eine Skala, nur mit Unterarmrollung ausgeführt, wobei aber die Einstelltätigkeit der Finger nicht zugleich eine virtuose Feinfühligkeit und Anpassungsfähigkeit aufweist, kann wohl mit Schwung gebracht werden, wird aber gewischt klingen. Das hätte wohl mehr betont werden müssen.

Leider hat der Tod der Verfasserin es nicht gegönnt, ihre Arbeit weiterzuführen. Danken wir ihr, was sie für den Fortschritt leistete. Aus ihren verdienstvollen Ausführungen wäre heute noch viel Nutzen zu ziehen.

Xaver Scharwenka: Methodik des Klavierspiels. Systematische Darstellung der technischen und ästhetischen Erfordernisse für einen rationellen Lehr-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gang unter Mitwirkung von August Spanuth verfaßt. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Dieses Buch schrieb ein ehemaliger Schüler Th. Kullaks. Man halte es neben A. Kullaks „Kunst des Anschlags", ein Werk, das für die Zeit um 1860—70 den Standpunkt der Theorie des Klavierspiels andeutet, und man wird gewahr werden, wie weit sich der Schüler, jetzt selbst lange ein gereifter Meister, von den Lehren seiner Jugendjahre entfernt hat. In einem Alter, wo die meisten, die es weit gebracht haben, unnahbar werden, hat er es nicht verschmäht, was die Zeit Neues zu dem Stoffe hinzutrug, zu prüfen und nach Kräften zu assimilieren. So ist ein Buch entstanden, das vorwiegend moderne Anschauungen vertritt, und das den seit Deppe von einer Anzahl jüngerer Autoren vertretenen Anschauungen nahesteht. Die Autorität des Verfassers, als Virtuos und Lehrer, die Stellung des Buches in einer Folge von quasi akademischen Unterrichtswerken wird es bewirken, daß Tausende, die noch vor kurzem in der Fingerdressur das A und O der technischen Schulung erblickten, jetzt im Brusttone der Überzeugung vom freien Fall, vom freien Armgewicht, von Trillern mit Schüttelbewegungen reden werden. Zur Bekehrung dieser Indifferenten wird das Buch wie kein zweites beitragen. Denn es nimmt bei aller fortschrittlichen Tendenz doch noch eine vermittelnde Stellung ein. Es ist den neuesten Fortschrittlern nicht ganz wohlgesonnen. Es konserviert noch alte Begriffe, wie „das Heben des Fingers" als ein gesondertes „Bewegungsstudium", neben dem „Verweilen in gehobener Stellung" und dem „Herunterfallen". Beim sogenannten Daumenuntersatz wird sowohl von der Bewegung des Daumens selbst wie von der Teilnahme des Armes (d. h. seiner Rollung) derart gesprochen, daß man nicht recht weiß, welches Moment der Verfasser als das ausschlaggebende des Exerzitiums ansieht. Es wird beim Staccato noch eine „Handgelenksfunktion" vorgesehen und das „Handgelenk als Ausgangspunkt der Staccatobewegung" betrachtet. Neben solchen Irrtümern findet sich aber eine Fülle richtigster Beobachtungen und Winke, die für die Mehrzahl der Spieler heute noch Offenbarungen sind. In der Behandlung des Themas: Phrasierung vermisse ich ein Herausheben dessen mit dürren Worten, worauf es zunächst ankommt, auf die Grundmöglichkeiten der Gruppierung des Inhaltes der Zählzeiten. Ehe ein Schüler sich über die wenigen primitiven, ewig wiederkehrenden motivischen Grundtypen nicht klar ist, kann ihm alle Belehrung über Phrasierung nichts helfen. Auf allen Seiten, in denen Scharwenka von Phrasierung, Rhythmus, Metrum usw. spricht, zeigt sich, wie wenig leider noch immer eine Verständigung zwischen den Besten unter den Praktikern und Theoretikern erreicht ist, trotzdem doch beide schließlich das gleiche wollen. Aber wenn der Autor meint, daß nur bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts die Taktstriche seitens der Komponisten nachlässig gestellt seien, so sieht er doch offenbar nicht, daß sie bei allen Meistern bis in die neueste Zeit ausnahmslos selbst bei schlichtem Periodenbau, wie aber erst bei rhythmischen Komplikationen nicht selten falsch stehen. Ebenso regellos wie in Sachen der tonräumlichen Orthographie verfahren eben unsere Komponisten nach wie vor in Sachen des Rhythmus. — Die Darstellung des Stoffes geschieht elegant, anregend und wie selbstverständlich, ein Zeichen, daß das, was der Verfasser zu sagen hat, ihm bis ins kleinste vertraut ist. Als Vermittler zwischen Altem und Neuem ist das Buch von hohem Werte. Es ist auch den Neueren heilsam zu lesen, indem sie nirgends klarer sehen können, was von ihren Lehren noch nicht durchdrang, und wo sie noch die Darstellung ihrer Thesen plastischer herausarbeiten müssen. Dem Verfasser ist für seinen wertvollen Beitrag zur Klaviertechnik bestens zu danken.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aus Tageszeitungen

BERLINER ABENDPOST vom 9. März 1909. — In dem Aufsatz „Was ist eine ‚symphonische Dichtung'?" erklärt J. C. Lusztig in populärer Form den Unterschied zwischen Symphonie und symphonischer Dichtung.

BERLINER BÖRSEN-COURIER vom 17. Juli und vom 5. September 1909. — Al. Z. Birnbaum berichtet in dem Aufsatz „Friedrich Gernsheim. Zu seinem 70. Geburtstage" kurz über das Leben des Komponisten und bespricht seine Hauptwerke. Er nennt Gernsheim „einen tiefveranlagten, ins Große schauenden und ideal empfindenden Meister", einen „ernsten und vornehmen", „dem modernen geräuschvollen Getriebe abholden" Künstler. — Eugen Isolani berichtet in dem Aufsatz „Richard Wagners erste Frau. Zu ihrem 100. Geburtstage" hauptsächlich nach den Mitteilungen von Gustav Adolf Kietz und Malwida von Meysenbug, sowie nach den Briefen Wagners über das Zusammenleben Richard Wagners mit Minna Wagner und führt die Worte Friedrich Pechts an, der Wagners erste Frau „eine herzensgute, brave, aber innerlich doch eher schwunglose und nüchterne Natur" nannte. An mehreren Stellen weist Isolani darauf hin, daß über das Verhältnis Richard Wagners zu Minna viele falsche Ansichten verbreitet sind, und daß beide Gatten einander stets herzlich zugetan waren.

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) vom 21. und vom 25. April 1909. — Wilhelm Thies beklagt in dem Aufsatz „Die Dorfmusikanten" (21. IV.), daß „unter der Veränderung der Dorfsitten und Dorffestlichkeiten" besonders das ehrbare Gewerbe der Dorfmusikanten schwer leiden mußte. Die Dorfbewohner bevorzugten heute zwar die städtischen Musiker, aber nur, weil diese die neuesten Couplets und Schlager ins Dorf brächten; die Freude sei jedoch bei den alten „bunten Tänzen" mit ihren „einfachen humorvollen Singreimen" viel größer als bei den modernen städtischen Rundtänzen. „Die alten bunten Tänze, entsprechend den alten deutschen Reihentänzen, sind im Gegensatz zu vielen städtischen Tänzen echt deutschen Ursprungs, auch ein sehr gewichtiger Grund, sie zu erhalten." Kurz beschreibt der Verfasser auch die Tätigkeit der Dorfmusikanten. — Auf Grund der jetzt von A. Mananero herausgegebenen Briefe Paganini's an seinen Freund Germi berichtet Fritz Rose „Neues aus dem Leben Paganini's" (25. IV.) und wendet sich gegen die „vagen Erdichtungen und sinnlosen Verleumdungen, die gegen Paganini erhoben worden sind."

NEUES PESTER JOURNAL (Budapest) vom 10. April 1909. — Am Anfang des Aufsatzes „Moderne Musik. Glossen zu Richard Strauß' ‚Elektra'" nennt Bela Diosy die „Elektra" „ein widerlich imponierendes Meisterstück virtuosesten Musikkönnens. Ein edles Kunstwerk? Nach unserem Glaubensbekenntnis sicherlich nicht. Aber ein chef d'œuvre jener gleißnerischen spekulativen Kunstfertigkeit, die sich als Zukunftsevangelium gebärdet, obschon sie weiß oder doch wissen sollte, daß ihr Reich zu Ende ist, wenn eine nächste kraftvollere Generation die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nervenexaltation einer übergangsfiebernden Gegenwart verwunden haben wird ... So armselig jedoch das Werk an Musik in herkömmlichem Sinne ist, zumal an schöner Musik, so reich ist es an den charakteristischen Farbenwirkungen raffiniertester Tonmalerei, so stark in der Vermittelung dunkler, düsterer, peinigender Stimmungen." Diosy nennt Richard Strauß „den größten künstlerischen Sadisten der Musik". Er schätzt aber Claude Debussy's „poetische Begabung weit höher" als die Richard Strauß'. In einer allgemeinen Betrachtung der modernen Musik sagt der Verfasser, daß die Musik in unserer Zeit „ihren edlen Charakter durch den Einschlag intellektueller Spekulation verdorben" habe, und daß ihr viel Krankhaftes, Dekadentes anhafte.

TÄGLICHE ANZEIGEN (Darmstadt) vom 4. September 1909. — Zum 100. Geburtstage Minna Wagners wird der kurze anonyme Aufsatz „Richard Wagners erste Gattin" veröffentlicht.

DRESDENER NACHRICHTEN vom 8. August 1909. — Der anonyme Aufsatz „Karl Heinrich Graun, zu seinem 150. Todestage" berichtet über das Leben und die Werke des Komponisten, sowie auch über die Erfolge, die er als Sänger errang.

ALLGEMEINER ANZEIGER FÜR STADT UND KREIS ERFURT vom 8. August 1909. — In dem Aufsatz „Der Kapellmeister Friedrichs des Großen" beschreibt Max Puttmann das Leben Karl Heinrich Grauns, besonders sein Verhältnis zu Friedrich II. von Preußen und seine Tätigkeit an der Berliner Oper.

FRANKFURTER ZEITUNG vom 17. März, 7. und 8. September 1909. — Thassilo v. Scheffer betrachtet in dem Aufsatz „Das Barock in der Musik" (17. III.) den Barock-Stil in der bildenden Kunst und die moderne Musik in der Hauptsache von dem gleichen Standpunkt aus, den Otto Albert Schneider in seinem Aufsatz „Renaissance und Barock" in der „Rheinisch-Westfälischen Zeitung" vom 25. Juni 1908, angezeigt in der Revue der „Musik" VII, 22, vertreten hat. — In dem Aufsatz „Musikalisches und Unmusikalisches aus Frankfurt" (7. IX.) spricht -g. sein lebhaftes Bedauern darüber aus, daß die Neue Frankfurter Theater-Aktien-Gesellschaft die Opernhauskonzerte ausfallen lassen will, weil diese, wenn auch kein Defizit, so doch auch keinen finanziellen Nutzen gebracht hätten. — In dem Aufsatz „Noordwyk und Brahms" (8. IX.) sagt Th. Birt, daß er nach dem holländischen Nordseebad Noordwyk gereist sei, um sich dort durch den Anblick des Meeres auf das Münchener Brahms-Fest vorzubereiten, und schildert dann die Eindrücke, die er in Noordwyk empfangen hat. Er vergleicht auch Brahms und Rembrandt miteinander. „Rembrandt und Brahms, die zwei Söhne des nordischen Nebels! Das habe ich hier in Holland gelernt. Wie Rembrandt auf Dunkel und in undurchdringlichen Schatten malt, so Brahms auf Moll und auf Schwermut. Dahinein stellt er seine gewaltigen Lichter, das gibt die Macht, die mächtige — nicht Eintönigkeit, aber Einheit des Tons in seiner Farbe. Daher liebt Brahms keine grellen Kontraste (Regenlied! Regensonate!). Die Sätze selbst und die Motive in den Sätzen sind oft nur sacht voneinander abgetönt. Die Scherzi tanzen in Moll in süßem Dämmer: nur eine Luftspiegelung des Frohsinns, nicht der Frohsinn selbst. Daher fehlt aber auch jeder grobe Effekt. Da, wo er sich bis zum Ungeheuren steigert, bricht er plötzlich ab, vor dem Äußersten, das Ungewitter legt sich und zerflattert in gelindem Gewölk und dämmerig fernem Wetterleuchten. — Rembrandt als Erzieher! Brahms als Erzieher! Die große Natur erzieht; aber auch die große Kunst erzieht, und hinter ihr steht eine Ethik; es ist die höchste Ethik, die wir haben: Wahrhaftigkeit, Schlichtheit, Konzentriertheit, Abtun alles Nebensächlichen und alles Flitters;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gesammelte Energie des Fleißes, die nicht prahlt, sondern sich versteckt und die größten Schwierigkeiten in Spiel auflöst. Meisterschaft durch Selbsterziehung, durch Preisgeben der Selbstsucht. . . .“ Über das Brahms-Denkmal von Max Klinger sagt der Verfasser: „In Wirklichkeit ist dies Standbild in Hamburg nichts als ein großer Kopf und ein noch größerer Mantel; aber es ist dabei ohne Leib und Geist; denn im Kopf fehlt der Geist, und der Leib fehlt im Mantel, so daß, genau besehen, nichts übrigbleibt als ein kolossaler behauener Marmorblock. Wäre Klinger mit mir hier im Sturm gewesen, er hätte unseren großen Musiker anders geschaut, er hätte ihn anders gebildet: als Poseidon, den Zeus des Meeres, mit wogendem Bart und schwermütig weitem Blick, bis an den Nacken in Wolken und sprühendem Gischt, aber die Brandung mit dem Dreizack teilend. Es ist der Dreizack, in welchem der Dreiklang klingt, auf den tausendfach modulierend jede seiner Wolkensymphonieen sich aufbaut.“

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG vom 10. Juni 1909. — Konrad Hentrich sagt in dem Aufsatz „Das deutsche Volkslied“, infolge des „Eindringens der Industrie“ in die Dörfer und des heute mehr als früher üblichen Wirtshausbesuches seien „die Bedingungen des Gedeihens des Volksliedes nicht mehr gegeben“, und das neue Arbeiterlied werde „ärmer sein und weniger gesungen werden“ als das „allmählich absterbende Handwerkerlied“. „Einzig das Soldatenlied wird bleiben, wie es war, es ist vom Soldatentum nicht zu trennen.“ Die heutigen Bemühungen, das deutsche Volkslied, das draußen in seiner Natur mit dem Tode ringt, weil man ihm die Säfte genommen, hinüberzupflanzen in das treibende Erdreich der Kultur, zeuge von „Gesundheit und Einsicht“.

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (Beilage: Blätter für Literatur und Kunst) vom 11. Juni 1909. — Gelegentlich der Dessauer Aufführung des Chordramas „Die Sängerweihe“, gedichtet von Christian von Ehrenfels, komponiert von Otto Taubmann, bespricht Arthur Seidl in dem Aufsatz „Ein neues musikdramatisches Problem“ ausführlich den Text des Dramas und die Aufgaben des Chors in den Dramen Christians von Ehrenfels.

ALLGEMEINE ZEITUNG (Beilage) (München) vom 18. März 1909. — Anläßlich eines von der Münchener Orientalischen Gesellschaft veranstalteten Konzerts, in dem Georg Capellen einen Vortrag über „Exotische Musik als Wegweiser zu einer neuen Kunstentwicklung“ hielt, veröffentlicht Heinrich Spelthahn einen Aufsatz über „Exotische Musik“. Nach interessanten Mitteilungen über die Tonleitern der orientalischen Musik, die „sich zum Teil mit den altgriechischen und mittelalterlichen Tonleitern, den sogenannten Kirchentonarten, decken“, über den Rhythmus und die Harmonie der Orientalen, weist der Verfasser auch auf Berührungspunkte der europäischen und der exotischen Musik hin. Kurz spricht er auch von den Schwierigkeiten der Harmonisierung exotischer Melodieen. „Das eingehende Studium der exotischen Musik wird in Zukunft zu den wichtigsten Aufgaben der modernen Musikwissenschaft gehören und besonders der Harmonielehre und Tonpsychologie neue Perspektiven eröffnen. Vor allem die gelbe Rasse wird allmählich auch in musikalischer Hinsicht für Europa zugänglicher werden. Nach einer Mitteilung von Ludwig Riemann zählt die Bibliothek in Peking zirka 600 Werke über chinesische Musik, von deren Inhalt wir keine Ahnung haben.“ Von einem Musikstück in dem japanischen Drama „Kesa“ sagt Spelthahn: „Wer den exotischen Stimmungszauber dieses Kotosolos in seiner eigenartigen Schönheit einmal auf sich hat wirken lassen und daneben die wohlüberlegte Zusammenstellung der japanischen Kotostimmungen studiert, wird einsehen, daß die japanischen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musiker den Vergleich mit Malern wie Hokusa und Otomaro wahrlich nicht zu scheuen brauchen. Wenn auch die chinesische Musik der japanischen nicht als ebenbürtig erscheint, so können wir doch z. B. aus der chinesischen Kaiserhymne auf eine ziemlich hohe Kunstentwickelung schließen." „Daß durch eine innigere Bekanntschaft mit der exotischen Musik auch die Ausdrucksmittel unserer europäisch-modernen Musik bereichert werden können, ist eine begründete Annahme (vgl. etwa den ersten Teil des genialen Schleiertanzes der ‚Salome' von R. Strauß). Ob aber wirklich daraus eine neue Kunstära sich entwickeln wird, darüber haben, wie auch Capellen mit Recht bemerkte, nicht Musiktheoretiker zu entscheiden, sondern einzig und allein das schaffende Genie."

LE FIGARO (Paris) vom 13. März und vom 17. April 1909. — Unter dem Titel „De Richard Wagner à Theodor Uhlig" (13. III.) veröffentlicht Georges Dubu eine Übersetzung von sieben langen Briefen, die Wagner von 1849—52 in Zürich an Uhlig schrieb. — Zur Errichtung des Beethoven-Denkmals in Paris feiert Jean d'Estournelles de Constant in dem Aufsatz „Beethoven" (17. IV.) den Meister als einen Helden, der, wie kaum ein anderer, die Hindernisse, die ihm ein feindliches Schicksal in den Weg legte, überwand und im größten Unglück der Welt die höchsten Kunstwerke schenkte. Der Verfasser meint, daß die Denkmäler in Bonn und Wien Beethovens nicht würdig seien und daß ihm in Paris, der Welthauptstadt der Kunst („capitale du monde de l'art"), ein Denkmal gebühre. Am Schluß sagt er: „Dem Werk keines andern Menschen ist so tief das Zeichen der Humanität aufgedrückt, wie dem Beethovens, und keiner übte vor allem auf uns Franzosen einen solchen Einfluß aus durch den Zauber seines schöpferischen Genies, wie Beethoven: Frankreich und unter allen Städten Frankreichs Paris haben ihn als einen der Ihrigen aufgenommen; Beethoven ist Franzose geworden durch das Recht der Eroberung. Wir sind es ihm schuldig, ihm durch nationale Anerkennung zu huldigen."

WIENER FREMDENBLATT vom 11. August 1909. — Richard Batka berichtet in dem Aufsatz „Liliencron und die Musik" über des Dichters Verhältnis zu Hugo Wolf, sowie kurz über die Vertonung Liliencronscher Gedichte durch andere Komponisten und über Liliencrons Musikliebe.

NEUES WIENER JOURNAL vom 11. April 1909. — In dem Aufsatz „Musik-Schwachsinn" verspottet Ottokar Tann-Bergler die Leute, die ihre Mitmenschen dadurch quälen, daß sie Grammophone spielen lassen und Melodieen, meist aus Operetten, vor sich hin pfeifen oder summen.

Zu Händels 150. Todestage

NATIONAL-ZEITUNG (Berlin) vom 14. April. — „Händel als Opernkomponist" von Carl Wilhelm Marschner.

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) vom 14. April. — „Händel" von Georg Buß (Beschreibung des Lebens und der Werke Händels, besonders der Opern und der Dramen).

CÖTHENSCHE ZEITUNG vom 16. April. — „Georg Friedrich Händel" von Cyriak Fischer.

ALLGEMEINER ANZEIGER für Stadt und Kreis Erfurt vom 14. April. — „Georg Friedrich Händel" von M. Puttmann.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FRANKFURTER ZEITUNG vom 13. April. — Walter Niemann erzählt in einer Skizze: „Georg Friedrich Händels Auferstehung in Deutschland", daß Händel am 13. April 1909 um 12 Uhr nachts von dem Postament seines Denkmals in Halle herabgesprungen sei, um eine Reise nach Berlin, Hamburg und Bergedorf, dem einstigen Wohnsitz Chrysanders, zu machen und zu hören, wie man jetzt seine Werke aufführt und über sie denkt. In Berlin hört er nach Mitternacht noch eines seiner „Concerti grossi", darauf in Hamburg in der selben Nacht den „Messias". Mit beiden Aufführungen ist er unzufrieden. Dann läßt Niemann den Meister Chrysanders Grab besuchen und ihn also über Chrysander sprechen: „Wärst du seltener Mensch nur ein besserer Künstler gewesen! Was hast du für steifes, dilettantisches Zeug bei der Aussetzung des Generalbasses geschrieben, welche unsagbar ledernen, phantasielosen Kadenzen, Koloraturen und Verzierungen hast du zusammenkonstruiert, und welche Theorieschnitzer hast du verübt! Du hast mich in der Idee meiner Oratorien, die selber große, allgemein menschliche Ideen künstlerisch verherrlichen, in allem verstanden. Du warst in der Selbstlosigkeit und Hingebung, mit der du meinem Lebenswerk dein Leben weihtest, ein echter Deutscher und ein Prachtkerl dazu. Wärst du aber doch nur mehr gewesen als ein Musikhistoriker, ein Kunstphilologe, die heute anscheinend tun, als ob das deutsche Volk ihnen ganz allein mich, den, gereinigten' Händel, wie sie sagen, verdanke!" Darauf geht Händel in die Wirtschaft der Försterei von Bergedorf und liest dort sechs „der bereitliegenden großen Zeitungen". Er ist ergrimmt darüber, daß nicht alle Zeitungen Gedenkartikel über ihn gebracht haben, und mit den meisten Aufsätzen, die er liest, ist er nicht zufrieden. Jedoch beruhigt er sich, als er einen Aufsatz findet, in dem u. a. die Niemannschen Ansichten vorgetragen werden, daß man auch ohne Benutzung der Chrysanderschen Arbeiten den „Geist Händelscher Musik wieder auferstehen" lassen könne und daß man „ruhig gegen die Stilgesetze alter Musik verstoßen" dürfe, „wenn nur dieser [der Geist der Händelschen Musik] wieder auf irgendeine Weise zum Leben erweckt wird." Dann kehrt Händel noch in der Nacht auf sein Denkmalpostament zurück; und als sie am folgenden Tage, seinem 150. Todestage, vor seinem Denkmal Chöre singen, Reden halten und Kränze niederlegen, trauert er darüber, daß es nicht neben der Bach-Gesellschaft auch eine Händel-Gesellschaft gibt, die das Verständnis für den Geist seiner Musik wecken könnte.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN vom 14. April. — In einem kurzen Aufsatz „Zu Händels 150. Todestage" sagt Walter Niemann, daß unsere Zeitgenossen wohl noch „die große schlichte und universale menschliche Persönlichkeit Händels" verstehen und verehren, seiner Musik aber etwas fremd gegenüberstehen. „Es ist ein arger Irrtum, den Widerstand gegen eine auf geschichtlicher und wissenschaftlicher Grundlage erbaute Händel-Restauration in allen Fällen zum Eigensinn, zur Unkenntnis zu stempeln. Vielmehr wird es das Ziel des nächsten Geschlechtes sein müssen, das künstlerisch unbestreitbar Mangelhafte der Chrysanderschen Bearbeitungen, deren Grundideen im übrigen unantastbar richtig sind, entschlossen auszumerzen und durch künstlerisch Schönes zu ersetzen." Niemann sagt aber auch, daß Chrysanders Lebenswerk „hoch zu bewundern" sei. Manches von Händels Musik sei heute veraltet, vieles aber noch lebensfähig.

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

34. **Franz Kuhn:** Der Gegenstand des Melodieschutzes nach § 13 Abs. 2 des Urheberrechts-Gesetzes vom 19. Juni 1901. Inauguraldissertation. Gedruckt bei Oskar Brandstetter, Leipzig.
35. **Ludwig Volkmann:** Zur Neugestaltung des Urheberschutzes gegenüber mechanischen Musikinstrumenten. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1909.

Ich habe an dieser Stelle schon einmal zwei Schriften besprochen, die in engster Beziehung zu den vorliegenden stehen, und damals insbesondere dem § 13 Abs. 2 das Verdammungsurteil gesprochen, den § 22 aber als durch und durch faul erklärt. Es freut mich nun, in Hinsicht des § 13 Abs. 2 in Dr. Franz Kuhn kräftige Unterstützung zu finden. Die obengenannte Schrift führt in den Gegenstand vortrefflich ein und trifft im wesentlichen den Nagel auf den Kopf. Sie ist Zeuge unserer modernen Gesetzmacherei, bei der vor lauter Interessenausgleich gerade das Wichtigste übersehen wird und verloren geht, Zeuge auch dessen, daß auf dem Gebiet des Urheberrechts erst die Technik das Schutzbedürfnis wachgerufen, sich dann aber in den Vordergrund gedrängt hat, anstatt daß anerkannt wurde, was Kuhn überall wieder herausarbeitet: Urheberrecht — nicht Verlegerrecht! Daß dies der grundlegende deutschrechtliche Gedanke ist, im Gegensatz zum französischen Recht, das wird in dieser Schrift unwiderlegbar dargetan; und daß einseitige, kurzsichtige, jeder idealen Erfassung des Gegenstandes bare Interessenpolitik am Werke war, als der mißgeborene § 13 Abs. 2: „Bei einem Werke der Tonkunst ist jede Benutzung unzulässig, durch welche eine Melodie erkennbar dem Werke entnommen und einer neuen Arbeit zugrunde gelegt wird“ in dies Gesetz Aufnahme fand, liegt jetzt klar am Tage, nachdem gezeigt ist, daß genau dieselben Argumente diesmal verfingen, die schon nahezu 50 Jahre zuvor mit Recht verworfen wurden. So tritt denn Kuhn energisch dafür ein, daß nur die Streichung dieser Bestimmung helfen könne. Ihren besonderen Wert hat diese Schrift für den Musikliebhaber dadurch erhalten, daß sich Kuhn an alle lebenden Musikgrößen gewandt hat, um zu versuchen, ob über den Begriff der Melodie irgendwelches Einverständnis zu erzielen sei. Man findet vortreffliche Aussprüche unserer Meister darin, aber klar ist, daß dieser Begriff sicher juristisch brauchbar nicht zu definieren ist. Mit vollem Rechte weist Felix Weingartner darauf hin, daß man in der Regel von neuer wertvoller Musik sage, sie habe keine Melodie. Die Schrift ist sehr klar und interessant geschrieben; wenn Kuhn gleichwohl einen prinzipiellen Fehler begeht, so mag das zeigen, wie stark wir alle heute unter dem fast tödlichen Banne einer Interessenpolitik auf allen Gebieten der Gesetzgebung stehen. Auch Kuhn nämlich läßt sich verführen, den § 13 Abs. 2 zum Zwecke einer einschränkenden Interpretation auf ein solches Interessenmoment mit der Wirkung zurückzuführen, daß er es für den Begriff der Melodie im Sinne des Gesetzes wesentlich sein läßt, wenn er Seite 46 sagt: „Der Gegenstand des Melodienschutzes nach § 13 Abs. 2 des Gesetzes vom 19. Juni 1901 ist eine rhythmisierte Tonfolge, welche das Gepräge der Abgeschlossenheit und Selbständigkeit trägt, und vermöge ihrer Beliebtheit für sich einer erheblichen wirtschaftlichen Ausbeutung fähig ist.“ Den hier gesperrten letzten Zusatz vermag ich nicht anzuerkennen; gewiß ist zuzugeben, daß diese wirtschaftliche Ausbeutungsfähigkeit Veranlassung gegeben hat, den sog. Melodieschutz ins Gesetz aufzunehmen. Aber das Gesetz hat denn doch eine allgemeine Fassung gewählt, und es geht nicht an, hier einem Gesetzmotiv begriffliche Bedeutung zu geben. Es geht das um so weniger an, als gerade die gedachte Eigenschaft einer Melodie nie von vornherein feststellbar ist; so wird der Melodiebegriff dadurch nicht gefestigt, sondern nur noch schwankender und unbrauchbarer, will man nicht lediglich auf den späteren tatsächlichen Erfolg warten, ehe man Urteil erläßt. Dagegen betont Kuhn mit vollster Berechtigung, daß es bei einem Tonwerk nur darauf ankommen könne, ob es genügend Eigenart besitze, um als selbständige Leistung angesehen zu werden. Wir bauen alle auf den Schultern unserer Vorläufer auf, und es ist unerhört, daß man aus kurzsichtiger Interessenpolitik hier in der Musik verbieten will, was gerade die größten Meister oftmals geübt haben. Die herrlichen Variationenwerke über berühmte Themen unserer Meister wären unter einer solchen Gesetzgebung dem Strafrichter verfallen.

Der oben mit angezeigten Schrift Volkmanns mag zugegeben werden, daß sie sich bemüht, die Interessen der verschiedenen Gruppen von Interessenten gerecht gegeneinander abzuwägen, und sofern der Verfasser nichts anderes wollte, hat er seine Aufgabe gelöst. Allein diese Schrift steht total unter dem Banne der heutigen Interessentenwirtschaft, und jeder höhere Gesichtspunkt geht verloren. So ist es bezeichnend, daß lediglich drei Interessentengruppen anerkannt werden: die Autoren, die Verleger und die Fabrikanten, während die Allgemeinheit ganz außer Betracht bleibt, und daß hinsichtlich dieser drei Gruppen nur auf das wirtschaftliche Interesse gesehen wird, während die idealen Interessen ganz außer Betracht bleiben. So wird bei Volkmann das Urheberrecht wiederum zum bloßen Verlegerrecht herabgewürdigt. Wie man bei dem Stand der heutigen Fabrikation von mechanischen Musikinstrumenten unterschiedslos einer Zwangslizenz das Wort reden kann, ist mir unbegreiflich — man denke nur an unsere Schreiphonographen, Klim-Bim-Orchestrions für Fuhrmannskneipen niederster Ordnung einerseits und an die geradezu ideale Leistung des Welte-Mignons! Wir müssen daher verlangen, daß § 22 unseres Gesetzes von 1901 fällt und der Artikel 13 der revidierten Berner Übereinkunft vom 13. November 1908 Abs. 1 strikte bei uns zur Durchführung kommt. Es muß den Urhebern musikalischer Werke durchaus vorbehalten bleiben, ob sie die Übertragung auf allerhand widerästhetische Werke dulden wollen oder nicht. Glücklicherweise gilt gerade für unsere Meister der Satz nicht: Non olet. Ausnahmen bestätigen nur die weit überwiegende Regel. So erstaunlich weit wir es ja auch in Erzeugung mechanischer Musikwerke gebracht haben, das muß denn doch konstatiert werden, daß die weit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

überwiegende Mehrzahl gute Musik nur zu verhunzen geeignet ist. Der strikt durchgeführte Urheberrechtsschutz wird bei der unübersehbaren Menge ungeschützter musikalischer Schätze die Entwickelung der Industrie nicht aufhalten. Hoffen wir das Beste, daß der Geschmack der Menge sich so verbessert, daß nur noch wahrhaft künstlerisch wirkende Instrumente Anklang finden! Dr. Spohr

36. **Ludwig Schiedermair:** „Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus." Studien zur Geschichte der deutschen Oper. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig 1908.

Eine prächtige, dabei streng wissenschaftlich gehaltene Studie zur allgemeinen Operngeschichte hat der Privatdozent der Musikgeschichte an der Universität zu Marburg Dr. Ludwig Schiedermair in dem vorliegenden Buche über die Oper und das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth geliefert. Sie wird nicht nur den Musikforschern und ernsten Musikern, sondern auch dem allgemeinen literarisch gebildeten Publikum willkommen sein, besonders aber auch den Besuchern der Bayreuther Bühnenfestspiele, die doch gern das alte Opernhaus besuchen und sich an dem überladenen Prunke dieses großen und bewundernswerten Baues erfreuen. Wenige aber nur wissen, daß Bayreuth unter den Hohenzollernschen Markgrafen eine Musikpflege und besonders Opernaufführungen gehabt hat, die damals nur von denjenigen in Dresden und in Berlin übertroffen wurden. Diese preußische Seitenlinie war am Anfang des 17. Jahrhunderts von Markgraf Christian begründet worden. Hier in Frage kommen aber hauptsächlich seine Nachfolger Christian Ernst (seit 1661), Georg Wilhelm (seit 1712) und Friedrich (seit 1753), sowie dessen geistvolle Gattin, Markgräfin Wilhelmine, die Schwester und Freundin Friedrichs des Großen. Georg Wilhelm brachte die Oper in Bayreuth zur ersten Blüte. Unter seinem Vorgänger hatte sie aber schon ihren Einzug daselbst gehalten; „deutsche und italienische Musiker wurden zu diesem Zwecke engagiert. Zu den deutschen Singspielen, wie sie damals auch an anderen Höfen und in Städten wie z. B. Nürnberg gegeben wurden, traten italienische Opern venezianischer Herkunft." Aus Georg Wilhelms Regierungszeit (bis 1726; ihm folgte Georg Friedrich Karl und mit ihm die Seitenlinie) berichtet Schiedermair mehr oder minder ausführlich über 50 Opern, die in Bayreuth zur Darstellung kamen. Alle Opern unter diesem Fürsten wurden in deutscher Sprache gespielt. Opern italienischer Musiker, in denen sich neapolitanische und französische Einflüsse bemerkbar machten und die Librettisten von der Venezianer Oper abzurücken suchten, fanden Aufnahme in den Spielplan der Bayreuther Oper. Doch wurden noch meist „Serenaden", nach Hamburger Rezept von einheimischen Künstlern gedichtet und komponiert, aufgeführt; aus Hamburg kam auch bombastische Sprache und oft recht derber Realismus. „Allegorische Szenen wurden in die Akte eingeschoben, italienische Arien in den deutschen Text eingestellt. Vor allem aber trat die lustige Person ihre Herrschaft an mit ihren derben und zotigen Liedern." Der französische Einfluß zeigte sich in der Einführung von Chor und Tanz in den Opern. Die Ballettszenen hingen oft nicht mit der Handlung zusammen. Unter Georg Friedrich Karl wurden nur „Serenaden" gelegentlich aufgeführt. Zu neuer und hoher Blüte aber gelangte die Bayreuther Oper unter Friedrich und Wilhelmine; die italienische Oper erlangte nunmehr den Vorrang; ihr deutscher Hauptvertreter und Nachahmer Hasse und seine Gattin, die berühmte Sängerin, weilten mehrmals als Gäste in Bayreuth; und auch Friedrich der Große, der seiner Schwester auch in musikalischen und künstlerischen Dingen ein guter Berater war, wohnte gelegentlich dortigen Opernaufführungen bei. Italienische Truppen wurden engagiert; die neapolitanische Schule kam mehr und mehr zu Einfluß; ihr gehörte ja auch Hasse an. Die Instrumentalmusik blieb aber auch fernerhin deutschen Musikern überlassen. Das neue Opernhaus wurde erbaut 1749, die Fassade von Saint Pierre, das Innere von G. G. Bibiena aus Dresden. Wilhelmine verfaßte selbst Operntexte und komponierte gelegentlich auch ein paar Cavatinen. Der Autor bespricht zwölf Opern aus dieser Zeit. 1758 starb die Markgräfin, 1763 der Markgraf. Friedrich Christian kam zur Regierung. Er soll zwar auch musikliebend gewesen sein; aber schon aus Sparsamkeitsrücksichten ließ er die Oper eingehen, schaffte alle Italiener und Franzosen von seinem Hofe fort und behielt nur „eine immerhin noch respektable Hofkapelle". „Aber auch ihr war keine lange Tätigkeit mehr beschieden. Im Jahre 1769 starb bereits Markgraf Friedrich Christian, ohne Nachkommen zu hinterlassen. Nach seinem Tode ging das Fürstentum an den Markgrafen von Ansbach, Alexander, über, der dann im Jahre 1791 die beiden Fürstentümer an Preußen abtrat." Nun, heute ist Bayreuth gut bayrisch und gut deutsch zugleich. Stattliche und formschöne Gebäude in großer Anzahl — unter ihnen eben das Opernhaus — erinnern noch heute an die Glanzzeit, da es Residenzstadt war. Heute ist es nur Provinzialstadt, gleichzeitig aber die Pflegestätte der höchsten Kunst. Und gerade von dem Opernhause ging der Ruf aus in alle Welt zum Besuche der ersten Bayreuther Festspiele: denn in ihm erklang an jenem denkwürdigen 22. Mai 1872, dem Tage der Grundsteinlegung zum Festspielhause, unter Richard Wagners eigener Leitung in vollendet schöner und weihevoller Aufführung Beethovens Neunte Symphonie vor einem auserlesenen Publikum aus allen Ländern. Kurt Mey

37. **A. D. Rudnew:** Die Melodieen der mongolischen Volksstämme. Publikationen der Kaiserlich Russischen Geographischen Gesellschaft, Sektion für Ethnographie, B. XXXIV. Petersburg 1909. (Russisch.)

38. **D. S. Araktschiew:** Das Volkslied des westlichen Grusien. Arbeiten der musikalisch-Ethnographischen Kommission, B. II. Moskau 1908. (Russisch)

39. **A. L. Masslow:** Illustrierte Beschreibung der Musikinstrumente des Daschkowschen Ethnographischen Museums in Moskau. Moskau 1909. (Russisch.)

Für den Ethnographen ist von allen europäischen Staaten Rußland sicherlich der inter-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

essanteste. Im hohen Norden, in Sibirien, an der südlichen Grenzmarke Europas, in der Krim und im Kaukasus, in den asiatischen Grenzgebieten vereinigt er unter seiner Oberhoheit eine schier unübersehbare Menge der verschiedensten Volksstämme, die von der alles nivellierenden europäischen Kultur zum Teil noch vollständig unberührt sind und der ethnographischen Forschung daher eine Fülle denkbar interessantesten Stoffes an die Hand geben. Auch dem Musikhistoriker eröffnet sich hier ein vielverheißendes Arbeitsfeld, besonders, sobald er es darauf anlegt, die Berührungspunkte seiner eigenen speziellen Forschungen mit dem allgemeineren Interessengebiete der Völkerpsychologie zu studieren. In Rußland macht sich in letzter Zeit ein erfreuliches Bestreben bemerkbar, wenigstens das Material für derartige Arbeiten in möglichst reicher Fülle herbeizuschaffen und systematisch zu verarbeiten.

Von den oben angeführten Schriften bieten zwei, die Bücher von Rudnew und von Araktschiew in wohlgelungener Anordnung 121 resp. 83 Melodieen der mongolischen (Rudnew) und kaukasischen, speziell grusinischen (Araktschiew) Volksstämme Rußlands. Im begleitenden Texte beschränkt sich Rudnew auf kurze philologische Erläuterungen der einzelnen Melodieen und ihrer Texte, wobei er durch eigens erfundene Abbreviaturen bei der Angabe seiner Quellen das Verständnis erschwert und die Übersichtlichkeit seiner Arbeit gefährdet; der effektive Wert seiner Arbeit, die ein höchst schätzenswertes Studienmaterial der mongolischen Musikkultur vorlegt, wird dadurch natürlich keineswegs vermindert. Araktschiew, dem die musikalisch-ethnographische Forschung schon mehr als ein bedeutendes Werk verdankt, zeigt sich auch in seiner neuen umfangreichen Arbeit als der selbe gewissenhafte Gelehrte, dessen exakte Methodik für derartige Arbeiten als vorbildlich gelten kann. Die Echtheit der von ihm mitgeteilten Melodieen steht außer Frage, da er — im Gegensatz zu Rudnew — zur Fixierung der Volkslieder meistenteils den Phonographen benutzt: die einzig verläßliche Methode, wenn es sich um die Niederschrift von Chorliedern handelt, deren oft komplizierte zwei- und dreistimmige Kontrapunktik nur auf diese Weise völlig einwandfrei dargestellt werden kann.

In einem Anhange bietet Araktschiew eine Übersicht der gebräuchlichsten kaukasischen Musikinstrumente, erreicht jedoch in dieser Hinsicht nicht die Vollständigkeit der dritten der oben angeführten Schriften. Die illustrierte Beschreibung der Musikinstrumente des Daschkowschen Ethnographischen Museums in Moskau von A. L. Masslow enthält im alphabetischen Verzeichnis der beschriebenen und photographierten Instrumente nicht weniger als 269 Stichwörter. Für alle Interessenten der — speziell orientalischen — Instrumentenkunde bietet diese vorzügliche Beschreibung der reichen Daschkowschen Sammlung ein unschätzbares Material, das hier zum erstenmal der allgemeinen Kenntnis zugänglich gemacht wird.

Dr. Oskar v. Riesemann

40. **Herwarth Walden:** Opern-Wegweiser. No. 1 bis 24. Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, Berlin.

Unter den zahlreich vorhandenen Hilfsbüchlein dieser Art nimmt diese Sammlung gewißlich keinen unbedeutenden Platz ein. In knappester Form unterrichtet ein jedes Bändchen den Hörer über Zweck und Aufbau des Vorspiels und über den Inhalt der Oper selbst, worauf nach einem kleinen historisch-biographischen Abriß eine ausführliche Inhaltsangabe folgt; diese verweist zugleich an den entsprechenden Stellen auf die musikalischen Hauptmotive. Die letzteren sind auf einem besonderen aufklappbaren Blatt zusammengestellt, welche einfache Einrichtung es ermöglicht, ohne viel herumblättern zu müssen, Text und Notenbeispiele stets nebeneinander zu haben und vergleichen zu können. — Im einzelnen ist so manches von den Büchlein nicht völlig einwandfrei und namentlich die Auswahl der Motive mitunter anfechtbar. Aber das wird durch die praktische Verwendbarkeit der Sammlung reichlich aufgewogen.

41. **Raimund Heuler:** Hofrat Dr. Karl Kliebert. Verlag: R. Banger Nachfolger, Würzburg.

Eine warm geschriebene biographische Darstellung, die dem ehemaligen Direktor der Königlichen Musikschule in Würzburg gilt. Mag das Büchlein auch naturgemäß in erster Linie mehr lokale Bedeutung haben, so bringen es doch die sympathische Herzlichkeit des Tones und die gewinnende Treuherzigkeit, mit der das Leben Klieberts hier vor uns aufgerollt wird, mit sich, daß auch der nicht mit den lokalen Verhältnissen Verwachsene Interesse an dem Werke finden kann.

Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

42. **Wilhelm Kienzl:** Zwei Geschichtsbilder (H. Lingg) für Männerchor mit Orchester. op. 79. No. 1: Bauernkrieg, No. 2: Kreuzritters Heimkunft (Klavierauszug je Mk. 3.—). Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Die beiden prächtigen Bilder Linggs hat Kienzl in eine sehr dekorative, mit packender Kraft gezeichnete Musik getaucht. In wilder Ekstase schreit hier — im ersten Stücke — eine blutdürstende, entfesselte Masse mit rasender Wut, Menschenrechte fordernd, und im gellenden *ff* hallt es durch die Lande: „Krieg! Krieg! roter Hahn, flieg!!“ Diesem schauerlichen, in seiner krassen Realistik erschütternden Satze soll nach Angabe des Autors sogleich der zweite Chor als Gegenstück folgen. In herber Resignation kehren Reste einer Streitergruppe aus dem heiligen Kriege in die Heimat zurück und geben ihren Empfindungen einen zu Herzen gehenden Ausdruck. Es ist Kienzl in schöner Weise geglückt, dank der kraftvollen Gegenüberstellung zweier gänzlich verschiedener Gefühlssphären ein Gesamtbild von großer Anschaulichkeit zu geben, dessen Wirkung sich niemand entziehen dürfte.

43. **Heinrich Zöllner:** Drei Balladen für eine Singstimme und Pianoforte. op. 93. 1. Der Triumph des Lebens. 2. Das Regiment Forkade bei Hochkirch. 3. Osterzauber. (Je Mk. 1.80.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Das balladeske Element ist die Domäne Zöllners, wohin ihn auch seine Eigenart verweist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Seine Sprache, die nicht kraftvoll ist, aber sich kraftvoll gebärdet, gibt ihm die heutzutage seltne Möglichkeit, einem so anekdotenhaften Stoff, wie „Das Regiment Forkade" musikalisches Leben einzuhauchen. Immerhin ist seine Assimilationsfähigkeit genügend ausgebildet, um auch so dünnflüssige Kleinigkeiten wie „Osterzauber" ganz reizend zu illustrieren. Jedenfalls sind alle drei Stücke recht effektvoll und bei entsprechendem Vortrage auch des Erfolges sicher.

44. **Hugo Kaun**: Sechs Männerchöre. op. 84. (No. 1, 3, 4, 5, 6. Partitur je Mk. 0.60, No. 2 Mk. 0.80.) Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.
45. **Friedrich Hegar**: Des Geigers Heimkehr. (Partitur und Stimmen Mk. 3.—.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Bei der Gewandtheit des in allen Sätteln gerechten Musikers weiß Kaun immerhin zu interessieren. Gewinnt er auch der Männerchorkomposition keine neuen Formen ab, so ist die Erfindung doch frisch genug, um auf diese neuen Gaben hinweisen zu dürfen. Lebhafter möchte ich für Hegars Opus eintreten. Hier erhöht ein freierer Rhythmus, ein intensiveres Ausschöpfen des Stimmungsgehalts, sowie eine virtuose Behandlung des Chorsatzes die Wirksamkeit der Komposition in der Art, wie wir sie an den bisherigen Schöpfungen Hegars kannten und liebten.

46. **Julius Röntgen**: Sechs alt-niederländische Lieder, mehrstimmig bearbeitet. op. 42. Verlag: „De Algemeene Muziekhandel", Amsterdam. — Neun altniederländische Lieder für acappella-Chor gesetzt. op. 44. Zweite Sammlung. (Partitur Mk. 3.—.) Verlag: G. Alsbach & Cie., Amsterdam.

In unserer Zeit der „äußeren Mittel" ist das a cappella-Singen ja ganz in den Hintergrund getreten. Der allgemeine Geschmack, unser modernes Nervenleben verlangen viel zu starke Emotionen, Beweglichkeit in der Linie, in der Modulation, als daß diese subtile Kunstgattung heute zu besonderer Geltung kommen könnte. Unter Berücksichtigung der eben bestehenden Verhältnisse ist es ein besonderes Verdienst Röntgens, aus dem alten, reichen Schatze niederländischer Kunst mit feinstem Geschmack zwei Hefte zusammengestellt zu haben, die, was Satzkunst und Wohlklang betrifft, uneingeschränktes Lob verdienen und allen, „die es angeht", ernstlich ans Herz gelegt sein sollen.

47. **A. von Othegraven**: Zwölf deutsche Volkslieder für drei Frauenstimmen. (Soli oder Chor.) Heft I, II, III. (Partitur je Mk. 1.50.) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig. — Zwei Lieder für Frauenchor, Holzbläser (zwei Flöten und drei Klarinetten) und Harfe. op. 32. No. 1: Gottes Segen (Eichendorff). (Partitur mit untergelegtem Klavierauszug Mk. 2.—.) No. 2: Schmetterlingslied (Seydel). (Partitur mit untergelegtem Klavierauszug Mk. 4.—.) Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Einfach und anspruchslos geben sich diese kleinen Gebilde, die in geeigneter Auswahl und an passender Stelle von Vorteil sein können. Weniger Gutes ist über die zwei Frauenchöre mit Bläserbegleitung zu berichten.

Gustav Kanth

48. **Denkmäler Deutscher Tonkunst.** Erste Folge. Band 28: Georg Philipp Telemann: „Der Tag des Gerichts." Ein Singgedicht in vier Betrachtungen von Chr. W. Alers. „Ino." Kantate von K. W. Ramler. Herausgegeben von Max Schneider. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Georg Philipp Telemann gehört zu den ziemlich zahlreichen Komponisten des für die Musikgeschichte so überaus bedeutungsvollen 18. Jahrhunderts, die bei Lebzeiten von den Größten als hochbedeutend angesehen wurden, heute aber nur noch mit dem mageren historischen Ruhm sich begnügen müssen. Auch die fleißigen Dissertationsschriften, die gerade in den letzten zehn Jahren über manche dieser Komponisten verfaßt worden sind, haben bisher keine nennenswerten praktischen Resultate erzielt. Nach wie vor mißt man die Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts fast ausschließlich an Bach und Händel, an ihren großen Zeitgenossen aber geht man mit Achselzucken und geringschätzigem Lächeln vorbei. Da wirft nun plötzlich der vorliegende prächtige Denkmälerband ein helles Licht auf einen der lange Verkannten, denen nun wohl bald wieder eine feierliche Auferstehung zuteil werden wird. Es sind zwei Alterswerke des immens fruchtbaren und oberflächlicherweise schon daraufhin allein als Vielschreiber verschrieenen hochinteressanten Komponisten Telemann: das Oratorium resp. wie es offiziell genannt wird, „Singgedicht", in vier Betrachtungen, „Der Tag des Gerichts" und die Kantate „Ino". Textlich sowohl wie namentlich musikalisch reiche ich — im Gegensatz zu dem Herausgeber — unbedenklich dem erstgenannten Werke den Preis. Ist schon die ganze Anlage und Form des Gedichtes bei aller Abhängigkeit von dem allegorischen Zuge der Zeit doch durchaus eigenartig — zumal was die dramatische Leidenschaft der schnell zum Ende eilenden Handlung schon von der zweiten Betrachtung an anbelangt, so finden sich in der Partitur Züge von überraschender Eigenart, sowohl in rhythmischer wie in harmonischer Hinsicht. Besonders aber verrät sich an mehr als einer Stelle ein ganz köstliches satirisches Talent, wie wir es unter Telemanns Zeitgenossen wohl nur noch bei J. S. Bach selbst in etlichen seiner weltlichen Kantaten kennen. Doch auch für die Inbrunst des Glaubens und der Andacht weiß Telemann Töne von noch heute tief ergreifendem Wohllaut zu erfinden Daß er instrumental überaus geschickt zu gestalten weiß, beweist z. B. das reizvolle Wechselspiel der Oboen in der Arie der Vernunft (Erste Betrachtung, pag. 29). Die Steigerung der Handlung, bei der es sich, kurz gesagt, um die Überwindung des Unglaubens durch den Glauben dreht, wird ganz wundervoll durchgeführt, und die Tonmalerei Telemanns hat bei allem sklavischen Anschluß an das Dichterwort doch durch die geschickte Kontrapunktik und Rhythmik hie und da bereits etwas Innerlich-Charakterisierendes. Alle diese Eigenschaften vermisse ich jedoch bei der Musik zu „Ino" fast durchaus. Hier haben wir, auch in dem überaus schwülstigen mythologischen Buch des Herrn Professor Ramler, das typische Libretto italienisierenden Stiles vor

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

uns, und Telemann wahrt diesen „welschen“ Stil in seiner Musik nur allzu getreu. Immerhin ist es interessant, an zwei Alterswerken nebeneinander die staunenswerte Beweglichkeit des Meisters zu studieren. In der Einleitung und im Anhange hat uns Max Schneider die erste grundlegende Biographie Telemanns beschert, und wir sehen der weiteren Würdigung der ungeheuer zahlreichen Werke des lange verkannten Meisters aus Schneiders Feder mit Spannung entgegen.

Arthur Neisser

49. **Carl Michael Bellman**: Zwanzig ausgewählte Lieder, ins Deutsche übertragen von Hanns von Gumppenberg. (Mk. 3.50.) Carl Gehrmans Musikverlag, Stockholm und Leipzig.

Gerade in Deutschland sollte man Publikationen wie diese mit Freuden begrüßen. Die deutschen Lieder verwandten Genres — Trink- und Liebeslieder für gesellige Kreise von ausgesprochen künstlerischem Gepräge — sind entweder zu derb, zu nichtig oder zu sentimental. Hier aber haben wir es mit ganz köstlichen Erzeugnissen eines Dichters zu tun, den Gumppenberg als Schwedens größten Lyriker bezeichnet. Die Melodieen zu diesen Gedichten stammen zwar ebenfalls von Bellman, sind aber von ihm aus Operettenmelodieen, Menuetten und anderen Tänzen seiner Zeit zu Vortragszwecken frei umgebildet. Sie sind fast durchweg entzückend und originell. Manche Weisen, wie „Nun weine, Vater, spiele“, „Trink' aus dein Glas! Der Tod steht vor der Schwelle“ und „Sturm verstummt und Welle ruht“ kann man sogar gut im Konzertsaale vortragen. Die Übersetzung ist offenbar sehr gelungen, die musikalische Bearbeitung vom schwedischen Komponisten Herm. Berens jun. — warum fehlt dieser Name auf dem äußeren Titelblatt? — ist tadellos.

50. **Alexander Schwartz**: Fünf Lieder von Carmen Sylva. op. 13. (zwei Hefte, je Mk. 2.—). Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Die Lieder sind, wenn auch etwas äußerlich im Tone (so z. B. das Lied: Die Waise), doch elegant und wirkungsvoll. Auch die banalere Weise ist in Musik getaucht. Das Können des Komponisten und seine Modernität zeigen sich besonders in der Freiheit der Begleitung der Melodie gegenüber. Auch die Sangbarkeit ist sehr zu loben. „Gipfelndes Glück“ (im ersten Heft) erscheint mir als das wertvollste Stück.

51. **Louis Glass**: Fünf Lieder. op. 38. Nordisk Musikforlag, Kopenhagen.

Ein etwas jugendliches Draufgehen spricht aus den Kompositionen. In sich ausgeglichen und künstlerisch gedämpft ist keines der Lieder. Am gelungensten ist noch das Lied „Augenblicke“.

52. **Alfred Reiff**: Zwei Balladen für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 15 (Mk. 2.—) und op 16 (Mk. 1.50). Albert Auers Musik- und Buchverlag, Stuttgart.

Die Komposition der Uhlandschen Ballade „Das Glück von Edenhall“ ist schon an sich gewissermaßen ein Anachronismus. Loewe durfte so etwas komponieren, heute darf man es nicht mehr. Da wird man zu theatralischer Mache und Einzelmalerei geradezu gezwungen. Auch Reiff ist es so ergangen; leider können auch seine technischen Mittel nicht als einwandsfre bezeichnet werden. Viel besser ist die Komposition der zweiten Ballade: „Die Sühne“ (von H. v. Starcken, aus dem Balladenheft der „Woche“). Der schreiende Schluß ist jedoch sehr verfehlt.

53. **Arnold Nielsen**: „Manon.“ 4 Digte af Johannes Jorgensen. op. 5. Nordisk Musikforlag, Kopenhagen.

Mit einer genialen Naivität wird die Gesangsmelodie trotz des höheren Charakters der Lieder in der Begleitung allzuoft einfach mitgespielt. Damit soll aber nicht etwa auf ein dilettantisches Kennzeichen der Kompositionen hingewiesen werden; es ist vielmehr Kunst aus einem anderen Lande, leichter hingehaucht als in deutschen Gauen. Die etwas weichliche Art, die uns bereits über ist, wird dort noch sehr ernst genommen. Der Eindruck ist im ganzen kein erquicklicher; namentlich Härten, zuviel Übermäßiges und Vermindertes — besonders in den beiden Liedern „Winter“ und „Frühjahr“ — hemmen unausgesetzt den Genuß.

Arno Nadel

54. **Ernst Wunderlich**: Baumbach-Zyklus. Verlag: Breitkopf & Härtel, London.

Entsprechend den Gedichten Baumbachs sind die Kompositionen Wunderlichs frisch, burschikos und manchmal auch ein wenig sentimental. In Erfindung hübsch und für Sänger und Begleiter anspruchslos stellen die drei Hefte mit 18 Liedern respektables Mittelgut dar, das in erster Linie auf Dilettanten berechnet zu sein scheint und deren Wünschen auch durchaus entsprechen dürfte. Künstler werden aus den Heften das eine oder andere Lied vielleicht als Abgesang nach ernsthafterem Programm oder als Zugabe geeignet finden; für die Bewertung unseres zeitgenössischen Liederschaffens aber kommt der Inhalt der drei Hefte nicht in Betracht.

55. **Richard Stöhr**: Lieder. op. 11 (Mk. 4.—), op. 13 (Mk. 3—), op. 19 (Mk. 3.—), op. 20 (Mk. 3.—). Verlag: Adolf Robitschek, Wien und Leipzig.

Das vierte der vorliegenden Hefte, das die Kompositionen zu fünf Goetheschen Gedichten enthält, scheint mir das wertvollste zu sein, da in ihnen der Stimmungsgehalt der Dichtungen sicher erfaßt und geschmackvoll, ohne übermoderne Absonderlichkeiten wiedergegeben ist. „Nähe des Geliebten“ verdient Beachtung wegen der gesteigerten Eindringlichkeit der Tonsprache, „Elfentanz“ ist ebenso anmutig wie originell. Das Gedicht „Die Jahre“ ist infolge seines betrachtenden Inhalts eigentlich kaum zur Vertonung geeignet; immerhin versteht Stöhr daraus ein nettes Vortragsstück zu machen. Dasselbe gilt von dem „Geständnis“, in dem auch der behagliche Humor zu seinem Rechte kommt. Daß Stöhr auch den „Ganymed“ zu komponieren wagt und sich damit in die erdrückende Nähe Schuberts begibt, verrät ebensoviel Mut wie Selbstvertrauen. Das dieses nicht unberechtigt ist, sei gern festgestellt, denn in der Tat steckt in dieser Komposition nicht nur dithyrambischer Schwung, sondern auch eine unverkennbare Größe und Tiefe der Empfindung. Die Eigenheit des Komponisten, daß er mit Vorliebe eine Bewegungsstimme durch das ganze Stück laufen läßt, findet sich auch in den Liedern der anderen drei Hefte, aus deren erstem „Winteranfang“ mit der

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

hübschen, absteigenden Begleitfigur, die das Niederrieseln des Schnees darstellen soll, besonders hervorgehoben sei. Dagegen ist „Der Reiter im Herbst“ nicht düster und groß genug erfaßt. „Regen“ ist ein sehr eigenartiges und wohlgelungenes Stück: die Klavierbegleitung gibt mit fast etüdenmäßiger Gleichförmigkeit das entsprechende Naturbild, während die Singstimme in dumpfer Deklamation den trüben Klang der Gesamtstimmung dermaßen verstärkt, daß man hier ein kleines Kabinettstück der Naturstimmungsmalerei vor sich hat. Aus dem Hefte op. 11 seien „Sonntagsfreuden“ (wenngleich durch das endlose Glockenthema etwas ermüdend) und das pathetische, ausdrucksstarke „Morgen“ lobend herausgehoben, und in dem Bande op. 19 verdient das musikalische Naturgemälde „Schein und Wirklichkeit“ in erster Linie Erwähnung. Auch „Winterlandschaft“ zeigt die besondere Begabung des Komponisten für die Wiedergabe von landschaftlichen Eindrücken, während „An die Vögel“ merklich zurücktritt. Alles in allem zeigen die vier Liederhefte Richard Stöhrs eine künstlerische Persönlichkeit, der man Hochachtung entgegenbringen muß.

56. **Richard Mertens**: Zehn Singspielreigen für Kinder mit Pianofortebegleitung. (Mk. 2.40.) Heinrichhofen's Verlag, Magdeburg.

Zu alten und neuen Kinderliedern hat Mertens hübsche, schlichte, leicht sangbare Melodieen gefunden, zu deren Klang sich im Reigen zu bewegen der kleinen Welt sicherlich viel Freude machen wird. Der erläuternde Text gibt über die Ausführung der Bewegungen bis in die kleinste Einzelheit genaueste Anweisung und geht vielleicht darin etwas zu weit. Denn wirkliche Kinderspiele dürfen nicht in jeder Arm- und Beinbewegung studiert oder gar auf eine Bühnenaufführung, wie sie hier in den Erläuterungen gedacht ist, zugeschnitten sein, sondern müssen sich von selbst aus Text und Musik ergeben. Es ist meiner Überzeugung nach durchaus nicht gut, wenn man zur Ausführung dieser Singspielreigen die Unnatur der Theaterspielerei verlangt; nein, im Grünen und Freien sollen die Kinder singen und spielen, dem Theaterteufel verfallen sie ohnehin noch früh genug!

F. A. Geißler

57. **Granville Bantock**: Dramatische Tänze. Klavierauszug zweihändig. Drei Hefte (Preis nicht angegeben). Verlag: Breitkopf & Härtel, London.

Da gegenwärtig in „Salome“ und „Elektra“ das dramatische Tanzbein im orientalischen oder griechischen Schwung mit Eleganz und Leidenschaft zur Geltung kommt, ist es nicht zu verwundern, wenn ein Komponist das Genre gesondert kultiviert. Bantock, der als Herausgeber von „Songs of the East“ als Kenner ägyptischer, persischer usw. Musik gelten muß, hat eben deshalb den Anspruch zu erheben, daß seine diesbezüglichen Importen „Schlangentanz“ (Szenerie: das Innere eines alten ägyptischen Palastes — in trüber Beleuchtung) und „Zimbeltanz“, die Kleopatra von der Schlange umwunden oder sich mit Zimbeln begleitend vorführt, als denkbar musikalisch-nationalecht zu gelten haben. Mit welchen Musikinstrumenten sich der Komponist diese Tänze ausgeführt denkt, ist des näheren im Klavierauszug nicht angegeben, und doch dünkt mich dies der Charakteristik wegen sehr wichtig, denn im Sinne eines Klavierstückes ist diese Musik mit ihrer fortlaufend als Orgelpunkt angeschlagenen Tonika und Dominante, mit ihren melodischen Windungen durch übermäßige Intervalle, erniedrigte Leittöne ebenso monoton wie exotisch und beim Zimbeltanz scheußlich. Noch ungenießbarer ist freilich der „Dolchtanz“ der verstoßenen Favoritin Nourmahal, die ihren persischen Prinzen erdolchte. Mit Genuß auf dem Klavier zu exekutieren ist schließlich die Pantomime der griechischen Dichterin Sappho, der Sapphische Tanz. Kurz, diese eigentümlichen Erzeugnisse stehen und fallen mit dem ganzen Drum und Dran der Szenerie, des Tanzes, der unbedingt erforderlichen Instrumentation, die beim Sapphischen Tanz als eventuell durch Harfe, beim Schleiertanz der Nourmahal für die chromatischen Terzen als durch zwei Flöten zu besetzen angegeben ist.

58. **Friedrich Gernsheim**: Phantasie (f-moll) für Pianoforte. op. 81. (Mk. 2.50). Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Die pathetische und brillante Pose, besonders wenn die Brillanz aus so billigem Material wie Tonleitern und Akkordarpeggien besteht, paßt unbedingt schlecht zusammen. An dieser zerfahrenen Kombination leidet auch die obige Phantasie; sie kann in ihrem Wert durch Einschaltung eines ausdrucksvoller gehaltenen zweiten Themas nicht wesentlich gehoben werden. Immerhin könnte das Stück noch Effekt erzielen, wenn der Schluß nicht gar zu sehr im Sande verliefe.

59. **Walter Niemann**: Holsteinische Idyllen. Fünf Stücke für Klavier. op. 8. (Mk. 2.—). — Erinnerungen, Stimmungen und Bilder für Klavier. op. 9. (Mk. 1.50). Verlag: Chr. F. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde.

Die Vorgänger des in Jahrgang VIII, Heft 18 besprochenen op. 10, das sich als Höhepunkt der Trias behauptet. Vortrefflicher Satz, sowohl klaviertechnisch als bezüglich der immer belebten Stimmführung, ist auch diesen leichten bis mittelschweren Stücken der opera 8 und 9 nachzurühmen Neben gedanklich anspruchsloseren, machen sich in op. 8 „Im tiefen Walde“, „Abendstimmung“ und „Nordseelandschaft“ und in op. 9 die norwegische Idylle „Auf dem Fjord“ sowie die resigniert ausdrucksvolle „Trübe Stunde“ durch poetische Stimmung bemerkbar und werden bei verständnisvollen Spielern den entsprechenden Widerhall wecken.

Otto Hollenberg

60. **Oskar Heinrich Thomas**: Natürliches Lehrsystem des Violinspiels. Erster Teil. Verlag: Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Diese neue Violinschule sei der Beachtung aufs wärmste empfohlen. Sie ist aus der Praxis entstanden und unterscheidet sich aufs vorteilhafteste schon dadurch von vielen anderen Schulen, daß sie die Schüler nicht mit allen Dur- und Moll-Tonarten quält und nicht von vornherein zu schwere Übungsstücke bringt. Zuerst schafft der Verfasser die nötigen Grundlagen für die Entwicklung der Bogentechnik; die Finger läßt er sich erst an die Griffverhältnisse einer jeden Saite gewöhnen, ehe er zum

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Saitenwechsel übergeht. Mit Recht bringt er das die Muskelkraft der Finger so fördernde Waßmannsche Quintendoppelgriffsystem auch in Anwendung. Die Übungsstücke sind zum Teil bewährten Werken entnommen, zahlreiche Volks- und Opernmelodieen als Übungsstücke verwendet, um dem Schüler Lust zur Arbeit zu verschaffen. Leider liegt bisher nur der erste, die erste Lage ausführlich behandelnde, Teil vor. Mit größter Spannung darf man dem Erscheinen des zweiten Teils entgegensehen. Trotz vorzüglicher Ausstattung und eines Umfanges von 146 Seiten beträgt der Preis dieses ersten Teils nur sechs Mark. Jeder, der die Anfangsgründe des Violinspiels zu lehren hat, wird gut tun, sich dieses Thomassche Lehrsystem gründlich anzusehen.

61. **Goby Eberhardt**: Studienmaterial zu meinem neuen System des Übens für Violine. Verlag: Gerhard Kühtmann, Dresden.

Als Ergänzung zu seinem „neuen Übungssystem" läßt der ausgezeichnete Violinpädagoge Goby Eberhardt jetzt Übungen erscheinen. Heft I bietet auf 67 Seiten Übungen für Anfänger zur schnellen Entwicklung der Fingerkraft und der Intonation. So ausgezeichnet diese auch erdacht sind, so können sie meines Erachtens nur neben den Musiksinn und das musikalische Verständnis der Schüler fördernden Übungen gelegentlich herangezogen werden, da sie sonst die Schüler vom Geigenspiel gar zu leicht abschrecken könnten. Das Gleiche gilt, vielleicht noch in erhöhtem Maße, von dem zweiten Heft: Vorübungen zum Doppelgriffspiel, die auf 43 Seiten alle nur denkbaren Kombinationen enthalten. Aber gehören in Vorübungen wirklich die Dezimen?

62. **Eduard Siebert**: Technische Studien für vorgeschrittene Violinisten. Verlag: Otto Jonasson-Eckermann & Co., Berlin.

Statt „vorgeschrittene Violinisten" hätte der Verfasser „Virtuosen" sagen müssen; nur solche können Vorteile von seinen immens schwierigen Fingerübungen, den Etüden in Terzen, Oktaven usw., den Tonleitern in erweiterter Form haben; für die virtuose Entwicklung der linken Hand sind diese Studien jedenfalls sehr gründlich zusammengestellt.

63. **Aug. Leop. Saß**: Resolute Exerzitien des Violinisten zur systematischen Trainierung der linken Hand behufs Erlangung einer absoluten, treffsicheren Technik. Verlag: Chr. F. Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde.

In 24 Lektionen wird ein ausgezeichnet zusammengestelltes Übungsmaterial von einem sehr erfahrenen Praktiker geboten. Mit Recht sagt dieser: „Wer in den nachstehenden Exerzitien nur schöne, melodische, ohrgerechte Übungen oder Etüden zu finden glaubt, dürfte allerdings nicht auf seine Rechnung kommen." Doch sind die größeren Übungsstücke, die am Schlusse jeder Lektion stehen, auch in rein musikalischer Hinsicht gar nicht übel. Mit Recht empfiehlt der Verfasser, seine Exerzitien nur neben dem sonstigen Aufgabenmaterial beim häuslichen Studium vorzunehmen und auch erst nach und nach die festgesetzte Zeitdauer zu erreichen. Wer täglich auch nur eine halbe Lektion durchmacht und vor allem immer die Finger von der ersten bis zur letzten Note energisch aufschlagen läßt, wird in der Technik bald sicherer werden und vor allem eine größere Ausdauer beim Spielen erlangen.

64. **M. B. Hildebrandt**: Technik des Bogens. Verlag: Schott frères, Brüssel.

Vorliegendes durchaus empfehlenswertes Werk verwertet die psycho-physiologischen Grundsätze, die die Klavierpädagogik schon seit mehreren Jahren sich zu eigen gemacht hat, für die Technik des Bogens. Was der Geigenschüler in bezug auf dessen Führung bisher meist nur durch mechanisches, zeitraubendes Üben gelernt hat, soll ihm jetzt durch eine Lehrweise beigebracht werden, die sich die physisch-anatomischen Bedingtheiten zunutze gemacht hat. Im wesentlichen dürften die Ausführungen des Verfassers, der als Geigenlehrer in Paris wirkt, durchaus Zustimmung finden. Er empfiehlt übrigens auch Atemübungen, um dem Zusammenziehen der Schulter nach vorn oder deren Hochheben, als der freien Beherrschung des Armes gefährlich, entgegen zu arbeiten. Einige, meist bekannten Etüdenwerken entnommene praktische Beispiele illustrieren die in der Hauptsache für Lehrer und vorgeschrittene Geiger bestimmten Ausführungen des Verfassers. Bei den auf Seite 39 zuletzt stehenden Beispielen ist vergessen worden, zu erwähnen, daß sie dem Vieuxtempsschen E-dur-Konzert op. 10 entnommen sind.

65. **Richard Rosenthal**: Große praktische Oboe-Schule. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn.

Mit Recht nennt der Verfasser diese 116 Folioseiten umfassende Schule eine praktische, da sie sich mit der Theorie der Oboe nur wenig befaßt und ein überaus umfangreiches, fast erschöpfendes Übungsmaterial beibringt. Besonders sei auf die Übungen für die verschiedenen Klappen aufmerksam gemacht, sowie auf die großen Etüden des Verfassers. Im Anhang ist die Solostimme des sehr instruktiven Konzerts von J. Stuntz abgedruckt, sowie sechs Stücke für drei Oboen. Ich vermisse in dem sonst so empfehlenswerten Werke Übungen für die Abarten der Oboe, zumal im Vorwort sogar das Heckelphon (die Baßoboe) erwähnt ist.

66. **Max Adler**: Skalen- und Akkordstudien für Violine. Verlag: Universal-Edition, Wien.

In drei Teilen (erste Lage, durch zwei und drei Oktaven) bietet der Verfasser ein sehr nützliches Übungsmaterial für die vollkommene Beherrschung des Bogens und Griffbretts und zur Erlangung einer reinen Intonation unter Berücksichtigung sämtlicher Tonarten. Besonders förderlich erscheinen mir die Übungen, in denen der Sext- und Quart-Sextakkord, sowie der verminderte Septimenakkord zerlegt sind. Jede Übung kann mit den mannigfachsten Bogenstrichen gespielt werden. Wer mit eisernem Fleiße dieses Adlersche Werk durchstudiert, der muß ein ausgezeichneter Techniker werden; am wichtigsten sind naturgemäß die Studien durch drei Oktaven.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Die Komische Oper brachte als erste Novität der Saison eine von Cesare Hanau besorgte Dramatisierung von Tolstoi's „Auferstehung". Schon an dem vor einigen Jahren aufgeführten Schauspiel gleichen Namens war zu erkennen, daß die künstlerischen Werte des großartigen psychologischen Meisterwerkes Tolstois auf der Bühne nicht zur Geltung kommen können, daß von der packenden Schilderungskunst des feinen Erzählers nicht viel mehr übrig bleibt, als ein paar langweilige, unwahrscheinlich wirkende Bühnenbilder. Hanau hat vier solcher Bilder willkürlich herausgegriffen und notdürftig zu einem Ganzen abgerundet. Die Musik, mit der Franco Alfano diese Szenen lose umkleidet, flüchtig untermalt hat, ist eine der dürftigsten Gaben, die bisher in der Opernkomposition geboten wurden. Nicht eigentlich schlecht gemacht — die Instrumentation klingt trotz der stumpfen, matten Färbung gut, und die Art der Melodiebildung verrät wenigstens das Streben nach vornehmen Wirkungen. Leider ist aber der Fonds, der dem Komponisten zur Verfügung steht, so gering, daß es Alfano nirgends gelingt, seinen guten Willen in die Tat umzusetzen. Die Aufführung, die musikalisch nur geringe Anforderungen stellt, war passabel, verlief aber trotz Maria Labias und Otto Maraks Bemühungen für das Werk resultatlos.

Nicht viel günstiger war das Ergebnis der „Dalibor"-Einstudierung der Königlichen Oper. Zwar, wenn man nach Alfanos „Auferstehung" Smetanas Werk hört, so erscheint dieses wie eine geniale Tat. Aber an sich ist das Niveau immer noch niedrig genug. Schon die naive Handlung, die wie „Lohengrin" anfängt und wie ein verballhornter „Fidelio" weitergeht, ist mit all ihren verstaubten Requisiten der guten alten Ritteroper heut nicht mehr genießbar. Wenn Smetana, der böhmische Dialektmusikant, die Befreiung Dalibors durch seine Geliebte, frei nach Beethoven, in Musik setzt, so wirkt er ebenso unfreiwillig komisch, wie etwa Fritz Reuter, falls er Schillers „Tell" plattdeutsch nachgedichtet hätte. Smetanas Partitur ist gewiß nicht wertlos. Sie enthält einige hübsche Musikstücke, die namentlich bei Wendungen ins Volkstümliche ihre Abstammung von dem liebenswürdigen Schöpfer der „Verkauften Braut" erkennen lassen. Aber diese Sätze stehen meist dem Fortgang der Handlung im Wege und sind durchaus überflüssig. Wo es dagegen gilt, eine dramatische Situation mit festen Strichen zu zeichnen, sich über das Gartenlaubenniveau des unterhaltsamen Lyrikers und Humoristen zu erheben, da büßt Smetana seine Ursprünglichkeit und Selbständigkeit ein — er schreibt Musik aus zweiter Hand. Mit besonderer Liebe hatte man die Einstudierung vorbereitet. Kostüme und Dekorationen waren geschmackvoll arrangiert. Leo Blech, der die musikalische Leitung führte, hätte das Orchester zuweilen besser abdämpfen können. Im übrigen bemühte er sich, soweit es in seinen Kräften stand, für eine flotte musikalische Entwickelung zu sorgen. Ernst Kraus und Emmy Destinn waren die Matadore des Abends. Das Publikum wollte diesmal namentlich die Destinn offenbar demonstrativ feiern, wenn sie auch früher stimmlich (ich denke besonders an die bedenklich tonlose, mittlere und tiefe Lage) schon bedeutend Besseres geboten hat.

Königliches Opernhaus. Eine kürzlich stattgehabte Aufführung von „Elektra" erweckte dadurch tieferes Interesse, daß zum erstenmal Richard Strauß selbst sein Werk dirigierte. Mir ist noch die frühere Wiedergabe des Werkes unter Leo Blech in Erinnerung — ich hörte sie zum erstenmal kurz hinter der Dresdener Premiere und glaubte damals einen erheblichen Abstand zugunsten Berlins zu empfinden. Ich möchte daher die vorzügliche Leistung Blechs nicht verkleinern, wenn ich gestehe, daß das, was diesmal Richard Strauß selbst bot, alles Bisherige tief in den Schatten stellte. Diese bezaubernde Durchsichtigkeit des Orchesters, wo nichts verschwommen oder dick klang, jede Kleinigkeit plastisch hervortrat, ohne Aufdringlichkeit, ohne Deckung der Singstimmen, dieses verzehrende Temperament, mit dem Strauß die großen Steigerungen anfaßte und mit elementarer Gewalt zu grandiosen Höhepunkten führten — das waren Offenbarungen dieses einzigen Abends, die selbst den innerlich Widerstrebenden mit fortreißen mußten. Die durchweg vortreffliche Besetzung war dieselbe wie bei der Erstaufführung, nur sang diesmal Baptist Hoffmann den Orest mit wuchtiger, imposanter Fülle des Tones. Paul Bekker

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater zeigte zu Beginn der neuen Spielzeit im Personal einschneidende Veränderungen. Für Frl. Kurt und Herrn Abel traten Frl. Englerth (Bern) als hochdramatische Sängerin und Herr Hagen (München), ein geborener Braunschweiger, als Heldentenor ein. Da der bisherige Spielbariton Greis Direktor Frederigk in der Regieführung unterstützen und der lyrische Tenor Cronberger entlastet werden soll, wurden zwei vielversprechende Anfänger, für jenen der bisherige Konzertsänger Disraeli, ein Großneffe des bekannten englischen Premierministers Lord Beaconsfield, für diesen Dorant (Dresden) gewonnen. Dem Beispiele anderer Bühnen folgend, wählte die Intendantur für Franz Golinelli eine Ballettmeisterin: Frl. Weiß aus Wien. Als Gast gesellte sich in „Rigoletto" dazu noch die Altistin Helene v. Neudegg (Altenburg). Durch die vielen neuen Kräfte kam in den ganzen Betrieb ein jugendlich frischer Zug und erhielten auch die alten Opern ein anderes Gesicht, erhöhte Lebenskraft. — Die erste Neuheit war „Riquet mit dem Schopf", die jüngste Oper unseres Mitbürgers Hans Sommer, die, von Frederigk und Riedel aufs sorgfältigste vorbereitet, großen, berechtigten Erfolg errang. Des Tondichters Stil ist bekannt, hier verbindet sich reiche Erfindung mit strenger Gedankenarbeit in Behandlung der Motive; in hervorragend schönen Instrumentaleinleitungen wird der Grundgedanke, die Stimmung jedes Aktes festgestellt, das Werk gewinnt durch nähere Bekanntschaft immer mehr und erobert sich von hier aus hoffentlich recht viele deutsche Bühnen. Auguste Lautenbacher und Eva Knoch, Hans Spies, Wilhelm Cronberger, Max Grahl und Adolf Jellouschegg trugen durch ihre vorzüglichen Leistungen wesentlich zu dem Erfolge bei. Ernst Stier

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BREMEN: Unser Stadttheater, das unter der Direktion von Hubert Reusch steht, eröffnete die neue Spielzeit mit Wagners „Meistersingern". Die von Egon Pollak geleitete Vorstellung verlief ausgezeichnet, die Hauptrollen lagen in fast denselben Händen wie im Vorjahr, nur Hans Bechstein als David und Karl Rittmann als Kothner waren neu. Außer Wladimir Nardow, Mathilde Fränkel-Claus (Primadonna) und Marie Rudy (Koloratursängerin) sind größere Veränderungen in unserem Opernpersonal nicht zu verzeichnen. Von den bisherigen Aufführungen möchte ich als besonders gelungen „Die Entführung aus dem Serail", „Tiefland" und „Die verkaufte Braut" hervorheben. Smetana's 43 Jahre alte komische Oper war sozusagen eine Neuaufführung; die darstellenden Künstler, meist mit tschechischem Volksleben persönlich vertraut, gestalteten sie zu einem rassigen böhmischen Volksstück.

Prof. Dr. Vopel

BRÜSSEL: Seit der Wiedereröffnung des Monnaie-Theaters sind folgende Opern gegeben worden: „Sigurd" (Reyer), die hier immer noch viele Anhänger hat, „Faust" (Gounod), „La Favorite", „Lakmé", „Samson und Dalila", „La Bohême", „Manon", „Rigoletto" (mit Frieda Hempel). Alle diese in jeder Beziehung künstlerisch aufgeführten Werke lassen die Leistungsfähigkeit des vornehmen Instituts in bestem Lichte erscheinen. Unter den neuengagierten Künstlern ist vor allem Frl. Dorly (Sopran) zu nennen: schöne Stimme, selten gute Methode. Auch Frl. Béral (Gretchen) ist eine vielversprechende Kraft. Die guten Tenöre Verdier, Laffitte, Saldou sind wieder verpflichtet, und damit ist die heikle Tenorfrage bestens gelöst.

Felix Welcker

DRESDEN: Hat auch die neue Spielzeit noch keine Neuheit oder Neueinstudierung gebracht, so sind doch in der Besetzung bedeutsamer Rollen wichtige Änderungen zu verzeichnen. Für Erika Wedekind und Irene Abendroth, die nach langjähriger Tätigkeit Dresden verlassen haben, ist Margarethe Siems eingetreten und hat sich nach und nach das gesamte Rollengebiet der genannten Damen erworben, soweit nicht Eva v. d. Osten daran mitbeteiligt ist. Die glänzenden, besonders in der Höhenlage sicheren stimmlichen Mittel des Frl. Siems und ihre glatte und sichere Koloratur sind bei jeder neuen Rolle ebenso des Erfolges sicher wie ihre ungekünstelte Darstellung. Eva v. d. Osten, deren Sopran mit jedem Tage tragkräftiger und klangschöner wird, hat als Mignon und als Regimentstochter neue vollgültige Beweise ihres starken und echten Talentes gegeben. Von großer Wichtigkeit war die Eroberung der beiden Wotan-Partieen durch Friedrich Plaschke, der sie nunmehr abwechselnd mit Carl Perron, dem altbewährten Wotan unserer Hofoper, singen wird. Plaschke, dessen ganze Entwicklung sich hier vollzogen hat, steht gegenwärtig als Sänger auf der Höhe. Darstellerisch bleibt vor allem noch die Größe und Götterhoheit zu vermissen, doch ist nicht zu bezweifeln, daß der Künstler auch in dieser Hinsicht das Rechte finden wird. Fritz Soot, dem durch Georg Groschs Hinscheiden dessen Rollen zugefallen sind, und der sich dadurch plötzlich an die Stelle des ersten lyrischen Tenors gestellt sieht, setzt alle Kraft ein, um den neuen Anforderungen zu entsprechen. In Peter Lordmann haben wir einen in Gesang und Spiel vortrefflichen Baßbuffo gewonnen, der sich aber auch mit seinem ausgezeichneten Fasolt als Wagnersänger in Respekt zu setzen wußte, und Herr Ermold trat sein Engagement als Beckmesser so vielverheißend an, daß man von ihm in Zukunft sehr Gutes zu erwarten berechtigt ist. Wichtig für die Hofoper ist unter allen Umständen der Wiedereintritt von Hermann Kutzschbach, der nach seinen Mannheimer Jahren wieder nach Dresden zurückberufen ist und sich sofort als Dirigent von ausgeprägter Eigenart und gereiftem Stilgefühl dermaßen bewährt hat, daß er hier zu großen Dingen berufen zu sein scheint. — Die vielen Sänger und Sängerinnen, die seit Beginn der Spielzeit gastiert haben, können um so weniger alle aufgezählt werden, als ihre Leistungen sich meist kaum über den Durchschnitt erhoben. Dagegen verdient die Tatsache Erwähnung, daß nach einem vollständigen Wagnerzyklus, einschließlich des „Rings", die Hoftheaterleitung die Neuerung eingeführt hat, an vier aufeinanderfolgenden Sonntagen die vier Ringdramen nochmals zu geben, eine Einrichtung, die bei dem sehr frühen Beginn der Vorstellungen viele Besucher aus der Umgebung herbeizieht und vielleicht den Anfang der „Dresdner Festspiele" bedeutet, die ich so oft als eine Notwendigkeit und Ehrensache für unsre Stadt bezeichnet habe. F. A. Geißler

ESSEN (Ruhr): „Enoch Arden", eine neue Oper von Ernst Droop und Max Weydert, erlebte am Stadttheater ihre Uraufführung. Droop, der mit dem Tennysonschen Stoffe ziemlich frei verfuhr, vermochte doch nicht, ihm dramatisches Leben einzuhauchen. Die Sprache seiner Dichtung ist edel, trägt aber den Forderungen des gesungenen Dramas nicht genügend Rechnung. Weyderts Musik ist melodiös, weist einige recht gefällige Sätze auf, hat aber kein Theaterblut in sich.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Die Frankfurter Oper hatte ihre Glanztage zu Beginn der eigentlichen Musiksaison Anfang Oktober mit dem Caruso-Gastspiel. Der gefeierte Tenor, der nebenher auch in seiner Art ein Spielkünstler voll echt italienischer Verve ist, begann hier — in Puccini's „Tosca", Bizet's „Carmen" und Leoncavallo's „Bajazzi" — eine neue Tournee, deren Ausgangspunkt ihn im gewohnten Licht des Erfolges sah und nichts von einem Abnehmen der siegreichen Stimmittel merken ließ. „Carmen" zeigte sich in neuer, besserer Ausstattung, mit einer nach längerem Kranksein lebhaft und warmherzig begrüßten Interpretin der Titelpartie, Emmy Schröder. Weiterhin gab es eine weniger wichtige und gegenüber anderen Aufgaben ziemlich unnötige Neueinstudierung der „Weißen Dame" mit Erik Wirl in der Hauptrolle. Novitäten und weitere Gastspiele stehen gerade kurz bevor.

Theo Schäfer

HALLE a. S.: Unsere Direktion (Hofrat Richards) ist in dieser Saison in der angenehmen Lage, zwei Heldentenöre gegeneinander auszuspielen, von denen der jüngere, Otto Lähnemann, sich mehr für Partieen im Cha

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

rakter des Lohengrin eignen dürfte, während Karl Kurz-Stolzenberg für die ausgesprochen heroischen Rollen mehr stimmliche Energie und Wucht mitbringt. Einen recht erfreulichen Gewinn bedeutet für unsere Bühne das Engagement von Margarete Bruger-Drevs (Sieglinde, Agathe). Neu besetzt ist das Soubrettenfach mit Marie Strohecker, deren Ännchen recht gut ausfiel, während Dora Wolfframm, die die Rolle einer Schauspielerin mit der einer jugendlich dramatischen Sängerin vertauscht hat, als Agathe erstmalig etwas enttäuschte. Möglich, daß eine starke Befangenheit sie an der freien Entfaltung ihrer Stimmittel hinderte. Die übrigen Fächer der Oper sind in den alten, zum Teil bewährten Händen: Heldenbariton: Franz Frank, lyrischer Bariton: Hans Bergmann, seriöser Baß: Max Birkholz, Baßbuffo: Albert Aumann, lyrischer Tenor: Julius Barrée, Tenorbuffo: Fritz Gruselli. Von den Damen sind Olga Agloda als Opernheroine, Alice Gruselli-von Boer als Koloratursängerin und Rosie Sebald als Altistin reengagiert. Martin Frey

HAMBURG: Die ersten Wochen der neuen Spielzeit hat unsere Oper dazu benutzen müssen, mit dem großenteils neuen Personal den alten eisernen Bestand des Repertoirs wieder herzustellen. Viel mehr als mittelgute künstlerische Handwerkerarbeit kann dabei natürlich nicht herauskommen, wenn täglich mit flüchtigen Verständigungsproben, bei denen man sich nur über die wichtigsten Stellungen auf der Bühne und die wichtigsten musikalischen Dinge einigermaßen einigen kann, ein anderes Werk herausgeworfen werden muß. Es spricht für die Gewandtheit unserer musikalischen Leiter, der Herren Brecher und Stransky, sowie für das Anpassungsvermögen der neuen Mitglieder, daß bei dieser Art der Opernfabrikation immerhin noch einigermaßen anständige Vorstellungen zuwege kommen. In bezug auf ihre neuen Mitglieder hat die Direktion ein großes Los an keiner Stelle gezogen: die respektable künstlerische Wohlanständigkeit herrscht auch hier. Relativ am besten führte sich Annie Gura-Hummel, die jugendlich-dramatische Sängerin, die zur Entlastung der Frau Fleischer-Edel engagiert wurde, ein. Zwar ist die Stimme der Künstlerin keineswegs von hoher technischer Kultur, und auch seiner Natur nach gehört dies Organ nicht gerade zu den Edelmetallen. Aber Frau Gura weiß mit dem Wenigen, das sie stimmlich besitzt, sehr geschickt umzugehen, sie weiß ihrem Ton dramatisches Kolorit zu sichern, und so erzielt sie mit ihren schauspielerisch sehr interessant angelegten und konsequent durchgeführten Gestalten gute Wirkungen. Voraussetzung ist freilich immer, daß man die Künstlerin vorsichtig beschäftigt, daß man ihr nicht Rollen aufbürdet, wie die Elsa, in denen sie sich mit den Mängeln ihres Materials doch in allzu gefährdeter Position befindet. Ähnliches gilt von dem neuen Baritonisten Herrn Wiedemann. Auch er ist ein Künstler, der zu interessieren versteht, der lebendig empfindet und seinen Empfindungen auf der Szene einen effektvollen Ausdruck geben kann. Aber auch er ist stimmlich keineswegs einwandfrei. So kam's, daß sein Sebastiano in „Tiefland" einen außerordentlich starken Eindruck machte, während sein Don Juan sehr weit hinter den Anforderungen, die wir stellen müssen, zurückblieb. Sehr vielversprechend führte sich ein junger Tenorist von außergewöhnlich schönen Mitteln, Paul Hochheim, ein. Aber auch er versagte, als man von ihm, der noch sehr vieles zu lernen hat, allzu früh einen Raoul in den „Hugenotten" verlangte. Für kleinere Rollen wurden der Breslauer Tenorist Hans Siewert, der Magdeburger Bariton Eduard Erhard und die Altistin Maria Mosel-Tomschik verpflichtet. — Gegen Ende des ersten Monats der Spielzeit erschien als Gast am Dirigentenpult wie alljährlich Arthur Nikisch. Er dirigierte mit allen jenen erlesenen Eigenschaften, die ihn auch zu einem Operndirigenten allerersten Ranges machen, den „Don Juan" und den „Rienzi". Einen ungeheuren äußeren Erfolg brachte ihm die „Rienzi"-Ouvertüre, bei der er unser Opernorchester zu einer geradezu prachtvollen Leistung emporführte. Im „Don-Juan" fesselte Nikisch durchweg durch kräftige Betonung des dramatischen Momentes in dieser Musik, sowie durch seine echt Mozartschen, niemals übereilten Zeitmaße. — Neueinstudiert gab es Puccinis „Tosca" mit Edyth Walker als stimmlich wie darstellerisch gleich virtuoser Vertreterin der Titelrolle. — Caruso begann sein Gastspiel als Edgardo in „Lucia von Lammermoor". Der Künstler war so glänzend bei Stimme wie nur jemals. Wenn trotzdem der äußere Erfolg etwas weniger laut war als bei früheren Gelegenheiten, so lag das einmal an der Rolle und zum andern an der Zuhörerschaft; denn der Besitz eines so großen Portemonnaies, wie es zum Besuch der Caruso-Gastspiele gehört, fällt leider eben nicht immer zusammen mit dem Besitz eines genügend ausgebildeten Kunstverstandes. Heinrich Chevalley

HANNOVER: Die Königliche Oper eröffnete die neue Saison am 29. August mit einer örtlichen Novität, Weber-Mahlers komischer Oper „Die drei Pintos". Die im ersten und im letzten Akte sehr wirkungsvolle, musikalisch reizvolle, im zweiten Aufzuge schablonenmäßig-matte Oper fand bei recht guter Wiedergabe eine freundliche Aufnahme. In den Hauptrollen waren die Herren Battisti, Kronen und Wilhelmi sowie die Damen Kappel und von Abranyi beschäftigt. Die musikalische Leitung hatte Boris Bruck. Als zweite Novität gab es Ende September Strauß' „Zigeunerbaron" mit Opernbesetzung: Barinkay die Herren Hummelsheim und Battist abwechselnd, Saffi Frl. Kappel, Zsupan Herr Schmasow usw. Die glänzende und opulente Ausstattung der Operette sichert dem Werke eine große Anzahl Wiederholungen. — Zum 50. Todestage L. Spohrs ist eine Neueinstudierung von dessen bedeutendster Oper, „Jessonda", vorgesehen, und ferner ist für November die Erstaufführung von Goldmarks großer Oper: „Götz von Berlichingen" in Vorbereitung. Neueinstudiert gingen ferner Bizet's „Djamileh" und Maillart's „Glöckchen" in Szene; es herrscht also eine erfreuliche Abwechselung und Vielseitigkeit. L. Wuthmann

KARLSRUHE: Mit Beginn der neuen Spielzeit ist Hofkapellmeister Leopold Reichwein in den Verband des hiesigen Hoftheaters getreten und hat sich mit wohlgelungenen Aufführungen der „Meistersinger", des „Tannhäuser" und des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Holländer" gut eingeführt. Die Art der Vermittelung dieser Tondramen offenbarte vollstes Verständnis für die Kunstschöpfungen Wagners und tiefes Eindringen in ihren Geist und zeigte andererseits die Fähigkeit des Leiters, seine künstlerischen Absichten so auf die ausführenden Sänger und Musiker zu übertragen, daß einheitliche und großzügige Darbietungen ermöglicht wurden. Neben Reichwein bewährt sich sein um unser Musikleben und die Oper sehr verdienter Kollege Alfred Lorentz als geist- und temperamentvoller Opernleiter. Hauptstützen des Solistenensembles sind in diesem Jahre die Damen Ada von Westhoven (jugendlich dramatisch), Jula Hofmann-Bielfeld (hochdramatisch), Olga Kallensee (Koloratur), Käthe Warmersperger (Soubrette), Rosa Ethofer (Mezzosopran), Margarete Bruntsch (Alt) und die Herren Hans Tänzler (Heldentenor), Hermann Jadlowker (lyrischer Tenor), Hans Bussard (Tenorbuffo), Max Büttner und Jan van Gorkom (Bariton), Franz Roha (Baßbuffo) und Hans Keller (Baß).
Franz Zureich

KÖLN: Im Opernhause, das bis jetzt ein sehr abwechslungsreiches Repertoir (in 1½ Monaten 24 verschiedene Werke) in fast ausnahmslos hochstehenden Aufführungen gebracht hat, verdankte man Otto Lohse ganz ausgezeichnete Neueinstudierungen der „Hugenotten", der „Lustigen Weiber von Windsor" und der „Euryanthe". Bei Meyerbeer wie bei Nicolai machte sich eine sehr liebevolle Überarbeitung u. a. insofern geltend, als eine Anzahl zumeist gestrichener und doch wesentlicher Partieen der Partituren wiederhergestellt waren. Alle drei Opern fanden durch ein vorzügliches Ensemble eine (bis auf den noch nicht künstlerisch reifen Lysiart Robert Parkers) ungemein glückliche Wiedergabe. Auch bei Richard Strauß' „Elektra", die nach den Festspielen jetzt erstmalig im Spielplan erschien, bot ebenso wie damals Lohse eine bewundernswerte Dirigentenleistung. Dann aber muß Alice Guszalewicz als Strauß-Sängerin par excellence bezeichnet werden, deren bis zur letzten Note sieghaft überlegene Elektra stimmlich, gesangsdramatisch und darstellerisch einen Triumph ihrer Kunst bedeutet.
Paul Hiller

LEIPZIG. Von der hiesigen Oper, aus deren Herbst-Spielplan ansprechend verlaufene Aufführungen von „Tristan", den „Meistersingern" und dem „Ring", ferner von „Don Juan", „Tiefland" und „Madame Butterfly" als Höhepunkte aufragten, ist das Neu-Engagement der von der Wiener Volksoper herkommenden jungen Sängerin Aline Sanden zu vermelden, einer stimmbegabten und in jeder Hinsicht wohlgebildeten Künstlerin, die mit ihrem erfolgreichen Doppelauftreten als Santuzza und als Hänsel auch ein vorzügliches Schauspieltalent an den Tag gelegt hatte.
Arthur Smolian

LONDON: Bisher haben alle Bemühungen, eine englische Nationaloper ins Leben zu rufen, mit einem Fiasko geendet. Trotzdem hat sich Mr. Manners, der Leiter einer herum ziehenden Operntruppe, in seinem Streben für die Schaffung eines derartigen Instituts nicht beirren lassen. Herr Manners hat auch in diesem Jahre in London wieder, und zwar im „Lyric Theatre", eine Reihe von Gastspielen meist fremdländischer Opern in englischer Sprache gegeben, und merkwürdiger Weise war das Unterfangen in diesem Jahre zum erstenmal ein Kassenerfolg. Dies ist zweifellos ein Symptom für die veränderte Geschmacksrichtung der breiten Schichten des Publikums. Ob der Zustand aber von Dauer ist und ob er in der Tat die Verwirklichung der Idee näherbringt, muß die Zukunft noch lehren. Aus der veränderten „Konjunktur" will nun gleich ein Konkurrenzunternehmen, die Carl Rosa Opera Company, ebenfalls Vorteil ziehen. Dieses Ensemble, das ursprünglich unter deutscher Leitung war, existiert nun schon seit Jahrzehnten und hat im Laufe der Jahre die mannigfaltigsten Erfahrungen durchzumachen gehabt. Der Leiter, Mr. Walter Van Norden, hat gleich das größte für Opernvorstellungen verfügbare Haus, nämlich Covent Garden Theatre, gemietet und beginnt demnächst seine Vorstellungen. Künstlerisch werden sie jedenfalls auf einem höheren Niveau stehen, als die Darbietungen im Lyric Theatre, wo weder die Stimmittel noch der Raum, auf den das Orchester zusammengedrängt war, es ermöglichten, große Opern in einigermaßen anständiger Form zu präsentieren. Die Carl Rosa Gesellschaft verfügt jedoch über sehr gute Solisten, die meist in Deutschland ihre Ausbildung genossen und auch auf kontinentalen Bühnen sich die nötige Routine angeeignet haben, wozu ihnen bekanntlich in England die Gelegenheit fehlt. Das Experiment wird unter guten Auspizien vorgenommen, ein Wagnis ist es aber, angesichts der früheren Mißerfolge, noch immer; der nicht zu erschütternde Optimismus der Unternehmer verdient aber alle Anerkennung. F. Wagner

LUZERN: Die italienische Oper des Kursaaltheaters brachte während der Monate Juni und Juli Donizetti's „Elisir d'Amore", Puccini's „Bohême", Mascagni's „Cavalleria", Verdi's „Traviata", Leoncavallo's „Pagliacci" und Giordano's „Fedora" je acht- bis zwölfmal zur Aufführung. Die Solisten, vorab die Primadonna Elda Cavalieri, der jugendlich-dramatische Sopran Alice di Magdala und der Heldentenor Giuseppe Armanini sowie die Leistungen des von Maestro Angelo Fumagalli dirigierten Kursaalorchesters (60 größtenteils dem Mailänder Scala-Orchester angehörige Mitglieder) interessierten das internationale Publikum in hohem Maße. — Das italienische Ballet des Kursaaltheaters gab während der Monate August und September in acht- bis vierzehnmaligen Wiederholungen die Ballett-Divertissements „Slawische Hochzeit", Musik von Hertel, „Harlekins Millionen" von Drigo, „Die Hochzeit im Friseursalon" von Mader und „Im Aeroplan" von Farelly.
A. Schmid

MAINZ: Unsere Oper bestritt den Spielplan seit Saisonbeginn lediglich aus bekannten Werken, unter denen Richard Wagner bereits mit „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Holländer" vertreten war. Die Neuengagements sind zum Teil befriedigend, ohne sonderliches Interesse zu erregen: Emma Löfler, Martha Bommer, Albrecht Berger, Richard Hedler, Ellison van Hoose, Arthur Pacyna u. a., überwiegend Anfängertum, wenn auch nicht ohne Talent, während unter den verbliebenen Kräften Hedwig Materna die künstlerisch wertvollste Stütze

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Personals bildet. Unzulänglich erscheint das lyrische Tenorfach besetzt, gut die Opernregie mit Dr. Hans Lange. Eine Theatersaison mit nicht weniger als vier Operettenabenden zu eröffnen, war für uns eine „Neuheit", die Direktor Behrend sich besonders gut schreiben darf. Edgar Classen

MOSKAU: Am 12. September (neuen Stils) gingen zur Eröffnung der Saison „Die Meistersinger von Nürnberg" zum ersten Male über eine russische Bühne, in einer höchst gelungenen russischen Übersetzung von Kelomiitzew. Die Privatoper von Simin hatte sich an diese Aufgabe gewagt und sie glorreich gelöst: Inszenierung und Dekorationen waren stilvoll, die Chöre und das Orchester von dem hochbefähigten, anfeuernden Dirigenten Emil Kuper herrlich geführt, das Sängerpersonal den Forderungen des Werkes entsprechend. Hans Sachs war von N. Speranski lebensvoll gezeichnet; sein schönes Organ und seine dramatische Leistung wirkten ergreifend. W. Damaew, ein wahrer Stimmkrösus, verkörperte den Walther Stolzing. M. Botscharow hatte für den Beckmesser den richtigen Ton getroffen und mit feinem Spiel dessen Persönlichkeit wiedergegeben. David hatte zum Vertreter Th. Ernst, dessen Talent noch von sich reden machen wird. Die Damen W. Klopotowskaja (Eva) und A. Kissilewskaja (Magdalene) waren vorzüglich. Den unermüdlichen Bemühungen des Regisseurs Peter Olenin und des Kapellmeisters Emil Kuper ist es zu verdanken, daß die „Meistersinger" hier zu einer vollkommen gelungenen Wiedergabe gelangten. S. J. Simin, der Inhaber der Privatoper, ein Mann von Unternehmungsgeist, hatte für ein gewähltes Sängerpersonal und für reiche Ausstattung gesorgt. — Noch war kein Monat verflossen, als im Theater Solodownikow (S. J. Simin) „Das goldene Hähnchen" seinen schrillen Ruf erschallen ließ! Es war endlich gelungen, die letzte Oper Rimsky-Korssakow's aus den Händen der gierigen Zensur (allerdings mit unerwünschten Veränderungen und Verzerrungen) zu erhalten und auf die Bühne zu bringen. Puschkin's unschuldiges Märchen ist zu einer beißenden Satire umgestaltet, die sich in treffenden Äußerungen und im ganzen Werke widerspiegelt. Die Musik ist von blendender Schönheit. Pikante Würze, exotische Farben, Gedanken- und Melodieenreichtum, dazu eine echt Rimsky-Korssakow'sche Instrumentierung. Simin's Privatoper gebührt die Ehre, das „Goldene Hähnchen" zu einer glänzenden, stilvollen Uraufführung gebracht zu haben, eine Aufgabe, deren Schwierigkeiten kaum zu ermessen sind. Die Prinzessin von Schemacha, eine märchenhafte Frauengestalt des Orients, die ihren Zauber auf den alten Zar[1]) Dodon, sowie auf alle Umwelt ausübt, war eine hervorragende Leistung von A. Dobrowolskaja. W. Pikock machte den Sterndeuter mit der hohen Tenorstimme sehr befriedigend. Die Inszenierung wie die dekorative und kostümliche Ausstattung waren vom Maler Bilibin in altrussischem Stil entworfen und führten die Zuschauer in eine phantastische Märchenwelt. Die mitwirkenden Künstler waren befriedigend, vor allem aber muß die meisterhafte Orchesterleitung von Emil Kuper hervorgehoben werden. In Summa: Simin's Privatoper mit ihrem reichhaltigen Repertoire der verschiedensten Operngattungen hat sich zu einer Höhe emporgeschwungen, die selten von einem Privatunternehmen dieser Art erreicht werden kann. — Das Kaiserliche Opernhaus bietet bei seiner bureaukratischen Verwaltung seinen Besuchern kaum etwas Neues, die von Namen wie Schaljapin, Ssobinow, Neschdanowa u. a. angelockt, zum jährlichen Abonnement sich verleiten lassen, jedoch immer wieder die abgespielten Opern zu hören bekommen. E. von Tideböhl

[1]) Die Zensur hatte aus dem Zaren natürlich einen Woiwoden gemacht.

MÜNCHEN: Ruhiger fast noch, als im Konzertsaal sieht es nach des Sommers Festspielen im Münchner Hoftheater seit dem Beginn der regelmäßigen Spielzeit aus. Aus dem Spielplan ist als Besonderes bloß zu erwähnen, daß man Mozarts „Entführung" und „Don Giovanni" in Mottls feingegliederter und lebendig flüssiger Wiedergabe den Münchnern, die die Mozart-Festspiele im Sommer meistens meiden müssen, im Residenztheater bereits gegönnt hat. Sonst interessiert eigentlich nur das Auftreten eines neu engagierten Sängers, des von Darmstadt zu uns gezogenen lyrischen Tenors Wolf, der, von Rolle zu Rolle freier werdend und seine schöne Stimmbegabung immer mehr entfaltend, in wachsendem Maße den Beweis erbringt, ein guter und ernster Künstler zu sein. Auch ist das Debut der neuen jugendlich-dramatischen Marcella Craft als Margarete zu erwähnen, das, worin ich freilich von der Mehrzahl meiner Brüder in der Kritik abweiche, mir die Überzeugung eingab, daß wir von der Entwickelung dieser Künstlerin noch Gutes zu erwarten haben.
I. V.: Paul Ehlers

NÜRNBERG: Der Beginn der Spielzeit am 1. September brachte einige Neu-Engagements, von denen hauptsächlich die Herren Wucherpfennig (Baß), Gruder-Guntram (Bariton) und Runkel (Tenor) zu nennen sind. An Neueinstudierungen hat es bis jetzt Goldmarks „Königin von Saba" in prachtvoller Ausstattung und das „Nachtlager von Granada" gegeben. — Ein einmaliges Gastspiel Caruso's in „Rigoletto" zugleich mit Frau Bosetti (München) als Gast, fand ein begeistertes, das Haus bis auf den letzten Platz füllendes Publikum. Dr. Steinhardt

RIGA: Das Stadttheater brachte als erste Vorstellung der gegenwärtigen Saison eine Neueinstudierung des „Fliegenden Holländer", die unter Leitung des neuengagierten Kapellmeisters Hermann Hans Wetzler einen im ganzen günstigen Verlauf nahm. Der Dirigent zeigte tüchtige musikalische Fähigkeiten, er besitzt Schwung, Temperament und Feinfühligkeit, wertvolle Eigenschaften, die seiner Orchesterdarbietung ein gewinnendes Gepräge gaben. Von den Vertretern der Hauptpartieen, Richard van Helvoirt-Pel (Holländer), Emmy Werbke-Pauli (Senta) und Herrn Pazal (Erik) wurde Anerkennenswertes geleistet; namentlich die beiden letztgenannten Kräfte wußten sich in gesanglicher und darstellerischer Hinsicht recht wirksam zu behaupten.
Carl Waack

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

RIO GRANDE: Drei Opern- und Operettentruppen beglückten uns in dieser Saison, trotzdem war die künstlerische Ausbeute äußerst gering. Ich hörte „Bohême“ und „Rigoletto“, „Geisha“ und „Boccaccio“. Das Opernensemble war das minderwertigere, sowohl was Stimmmaterial und Ausstattung, als was Spiel und Orchester anbetraf. Die Operettenausstattung war eine für hier außergewöhnlich reiche, Grund genug, Besucher anzulocken; das Orchester versagte im „Boccaccio“ verschiedentlich völlig. — Auch wurde der „Vogelhändler“ gegeben, mußte sich aber von der Kritik ein völlig vernichtendes Urteil gefallen lassen, soweit die Musik an sich in Frage kam, die als gänzlich wertlos hingestellt wurde. Hoffentlich gelingt es der deutschen Gesellschaft unter Kapellmeister Peisker, die hier demnächst einige Vorstellungen geben wird, Bresche in diese nativistischen Anschauungen zu legen.

Fr. Köhling

STUTTGART: Der Eintritt junger Kräfte in das Opernensemble des Hoftheaters, die zum Teil die Bretter zum ersten Male betraten, zum Teil auch als erfolgreiche Konzertsänger den ersten Schritt auf die Bühne machten, hat bis jetzt zu einer Bevorzugung der einfacheren musikdramatischen Verhältnisse der Spieloper geführt. Mit besonderem Glück und sehr verheißungsvoll haben Hedy Iracema-Brügelmann als jugendlich Dramatische und Luise Tornauer-Hövelmann als stimmprächtige Altistin den Übergang vom Konzertpodium zur Bühne gefunden. Das Koloraturfach, das lange hier Not gelitten hat, ist mit Ida Hanger aussichtsreich neu besetzt. Mit schönem Erfolg stellten sich Ludwig Wiedemann als neuer Baßbuffo, Albin Swoboda als darstellerisch begabter und stimmlich frischer jugendlicher Bariton und Lisa Heinefetter als niedliche Soubrette vor. Auch zwei Erstaufführungen haben wir schon gehabt, zwei alte Neuheiten, deren Wiedererweckung aus dem Bibliothekstaub allerdings kaum als künstlerisch bedeutungsvolle Tat bezeichnet werden kann. Des alten Postillon-Adam „Schweizerhütte“ hat neben einigen rhythmischen und melodischen Finessen, wie sie der französischen Spieloper eigen sind, doch auch viel Zopfiges. Die zweite alte Neuigkeit, das einaktige Singspiel „Des Löwen Erwachen“ von G. Brandl hätte man aber ruhig weiter schlummern lassen sollen, oder es unternehmungslustigen Vereinen für ihre Theateraufführungen, wo es mit seiner grobdrähtigen Musik und seiner platten „Handlung“ schon oft billige Wirkung hatte, neidlos überlassen sollen. Wir sehen jetzt erwartungsvoll größeren künstlerischen Taten entgegen.

Oscar Schröter

WIEN: Eine „Tannhäuser“-Neuszenierung in der Hofoper: weder in irgendwelcher Einzelnheit noch im Ganzen aus der Partitur herausgestaltet, sondern neben ihr herlaufend, ohne wirklichen Zusammenhang, niemals das Wesentliche ausdrückend, nur mit Beiwerk und Aufputz schaltend, die ohne innerliche Beziehung zum Drama sind und höchstens dann erträglich wirken könnten, wenn die dramatische Linie mit fester Hand gezogen würde und dann alles Detail organisch eingeordnet wäre. So aber steht „Nuance“ neben „Nuance“ — im Sängerkrieg z. B., wo der ganze (im übrigen sinnlos hinter dem Thronsitz des Landgrafen postierte) Chor die üblichen Komparseriegeberden hat, und nur zwei, drei Gruppen, unter anderem die einer besorgten Mama mit zwei verschämt naiven Töchtern, das Venuslied in der skurrilsten und ablenkendsten Weise begleiten. Was nur denkbar wäre, wenn eine völlige Durchbildung des Chors (als Darsteller) möglich wäre und jede einzelne Gestalt individualisiert würde, — dann fällt der jetzt grotesk komisch wirkende Einzelnzug nicht auf und gliedert sich dem Ganzen ein. Herr von Wymetal ist wahrscheinlich ein begabter Theatermensch, — aber mit zu starker Betonung von „Theater“ und mit zu nebensächlicher des Menschlichen. Und er begeht den Fehler, seiner Inszene nicht die Musik des Werks als formgebendes, gestaltendes Prinzip zugrunde zu legen, und vom Detail auszugehen, statt erst vom Ganzen aus ins Detail zu kommen, worüber gelegentlich einmal Ausführlicheres gesagt werden könnte. Gezeigt hat sich all das wieder bei der Erstaufführung von Blechs „Versiegelt“ und bei der Wiederaufnahme des „Barbier von Bagdad“. Aber auch vom Szenischen abgesehen, waren die Vorstellungen beider Werke unter Weingartners Leitung derart unbelebt, glanzlos, in derben Umrissen gehalten und ohne dynamische Durchbildung und Differenzierung, daß es wundernehmen mußte, mit welch lautem Beifall beide Darbietungen aufgenommen wurden. Besonders beim „Barbier“, in dessen Musik alle Essenzen des Orients mit einem so lieben deutschen Lavendelduft vermischt und destilliert werden, und dessen Humor in mildem Opalglanz schimmert — niemals grell, in sanft wechselnden Farben, von denen man in der Eintönigkeit der letzten orchestralen Wiedergabe nichts spüren konnte. Dazu ein seltsames Verhetzen des wundervoll hinschwebenden Anfangschors, des Margiana-Ghasels (das in diesem Tempo geradezu unvornehm wird), des Terzetts „Er kommt“ und des „Salem aleikum“ zu akzentloser Gleichförmigkeit — dagegen wieder, nebst anderem, ein schleppendes Verbreitern der ersten Szene des alten Barbiers, den Herr Mayr übrigens, bei aller Pracht des Gesanges, viel zu beweglich und jugendlich gibt, statt des gebrechlichen Neunzigjährigen, der in abgeklärter Güte und Fürsorge lebensfern geworden, seine Schwächen gar nicht ahnt und auch in ihnen liebenswürdig sein muß. Die anderen Mitwirkenden sind durchaus mittelmäßig, und einzelne Ensembles waren bedrohlich unsicher. Unnötig angesichts der Qualitäten des Dirigenten und der Mittel des Instituts besonders zu betonen, daß einiges einwandfrei gelang; das Ganze aber bedeutet — leider! leider! — keine Eroberung des köstlichen Werks für die Bühne. Auf höherem Niveau stand die Darstellung von „Versiegelt“; Frau Gutheil, Frau Kiurina, Herr Demuth und Herr Kirchner sind ein liebenswürdiges, nur durch den physiognomielosen Lampe des Herrn Betetto gestörtes Quartett. Die Oper selbst ist mit freudiger Laune begrüßt worden. Kein Wunder, — weil sie auf das angenehmste und künstlerischste unterhält, keine schwierigen Probleme aufgibt, in keinem Augenblick die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

selbstgezogenen Grenzen überschreitet und dabei in jedem Takt die vornehme, behutsame Arbeit eines Künstlers zeigt, der durchaus kann, was er will, und niemals mehr will, als er kann. Man mag gegen das von Richard Batka sehr geschickt, in ungewöhnlich hübschen Versen und mit wohltuendem Vermeiden aller Opernpathetik verfaßten Text vielleicht den Vorwurf allzugroßer Harmlosigkeit erheben; sicher aber ist, daß Blech den ganzen Ton der Zeit und des spezifischen Milieus entzückend getroffen und in erlesener, durchsichtiger Orchesterarbeit ausgedrückt hat, nirgends überladen, überall mit feinstem Abwägen des musikalischen Gewichts, das sich niemals schleppend an die Handlung hängt und mit wirklicher Lustspiellaune und behaglichem Geist ohne irgendeinen retardierenden Moment auf das scharmanteste erfüllt. Man möchte einmal eine Art Jettchen Gebert von ihm komponiert haben: gerade jene Zeit scheint ganz merkwürdig scharf umrissene Klangbilder in ihm auszulösen. Seine Themen haben Krinolinen an, und seine zärtlichen Melodieen wirken gleich lieben Schattenrissen an heller Wand. In all diesen Dingen, nicht zuletzt in den hurtigen, blitzblanken Ensembles und in dem mit scheinbarer Einfachheit raffiniert gestalteten, plaudernden, kichernden, flüsternden und scherzenden Orchester (das übrigens, trotz gegenteiligen Behauptungen, gar nicht sehr polyphon gehalten ist) zeigt sich die bewußte Meisterschaft eines liebenswürdigen Musikkomöden, von dem das Opernlustspiel unserer Zeit noch die reizvollsten Gaben erwarten kann. Nicht in der Stärke individueller Erfindung und eigenwilliger Besonderheit der Einfälle, aber in der meisterlichen Sicherheit der Führung, der nicht das kleinste störende Fleckchen, geschweige denn ein Fehlgriff unterläuft, und in der Stilreinheit, mit der der silberhelle, gewichtlose, heiter flatternde Lustspielton getroffen und festgehalten wird, liegt der Wert des kleinen Werkes, das zum Freundlichsten zählt, das die letzte Zeit beschert hat. Keine Ewigkeitsschöpfung. Aber das ist noch kein Grund, mit Kanonen auf — einen bunten Kolibri zu schießen. Und — wahrscheinlich — vorbeizuschießen. Richard Specht

ZÜRICH: Mit einer gut vorbereiteten Aufführung von Mozarts „Don Juan“ wurde die Spielzeit 1909—10 im hiesigen Stadttheater eröffnet. In kurzen Abständen folgten bis jetzt „Mignon“, die „Regimentstochter“, „Tannhäuser“, „Fidelio“, „Carmen“ und „Prophet“. Mit großer Spannung sieht man der ersten Aufführung von „Madame Butterfly“ entgegen.

Dr. Berthold Fenigstein

KONZERT

BADEN-BADEN: Zweifellos ist Baden-Baden diejenige Stadt unseres Großherzogtums, deren musikalisches Leben in den letzten Jahren den mächtigsten Aufschwung genommen hat. Das erste große Konzert im September brachte uns Eugène Ysaye; er spielte das Violinkonzert in G-dur von Mozart, das Konzert in h-moll von Saint-Saëns und als Zugabe die Ballade und Polonaise von Vieuxtemps. Das städtische Orchester unter Paul Heins tatkräftiger Leitung brachte die Ouvertüre zur „Zauberflöte“ und die Liebesszene aus „Romeo und Julie“ von Berlioz in höchst vollendeter Weise zum Vortrag. Das große musikalische Ereignis aber der diesjährigen Herbstsaison bildete der von der städtischen Kurverwaltung veranstaltete Meisterdirigenten-Zyklus. Mottl, Colonne und Nikisch waren dafür gewonnen; für Colonne, der krankheitshalber verhindert war, gelang es, Fritz Steinbach zu verpflichten. Mottl dirigierte die Ouvertüre zu Euryanthe, die Eroica, sowie die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“, Siegfrieds Rheinfahrt und das Meistersinger-Vorspiel. Nikisch hatte folgendes Programm: Ouvertüre „Leonore No. 3“, Tschaikowsky's Pathétique, Strauß' „Don Juan“ und die Tannhäuser-Ouvertüre. Fritz Steinbach dirigierte von Johannes Brahms die c-moll Symphonie und die Variationen über ein Thema von Haydn; ferner „L'apprenti sorcier“ von Paul Ducas und von Hector Berlioz die Ouvertüre „Carnaval Romain“. Daß Mottl, der große Al Fresco-Maler, gerade hier, wo er so viele Freunde von seiner Karlsruher Tätigkeit her besitzt, Triumphe feiern konnte, ist erklärlich. Arthur Nikisch, der unser Orchester mit einem ungeahnten Klangzauber beseelte, wurde nach der Symphonie Pathétique und der Tannhäuser-Ouvertüre förmlich gestürmt; einen solchen Enthusiasmus erlebte man hier noch nie. Nikisch wandte den ganzen Dank unserem Orchester zu, über dessen Leistungen er sich höchst anerkennend aussprach; er versprach, zugunsten des Orchesters im Frühjahr hier ein Konzert dirigieren zu wollen. Dasselbe Versprechen gab Fritz Steinbach ab, der, hier kein Unbekannter, das städtische Orchester ebenfalls auf ungeahnter Höhe fand. — Am 13. September sang hier Heinrich Knote, und zwar die Freischütz-Arie „Durch die Wälder“, die Gralserzählung und die Schmiedelieder aus „Siegfried“. Knote konnte trotz seinen vielen hohen Vorzügen nicht restlos befriedigen. Das städtische Orchester war mit der Freischütz-Ouvertüre und der „Aufforderung zum Tanz“ von Weber (in der Instrumentation von Weingartner), sowie mit Wagners Vorspiel zum dritten Akt, Tanz der Lehrbuben und Aufzug der Meister aus „Die Meistersinger“ vertreten. — Ein Richard Wagner-Abend des städtischen Orchesters unter Mitwirkung von Ada von Westhoven (Karlsruhe) und Fritz Vogelstrom (Mannheim) beschloß die Septemberkonzerte. — Am 3. Oktober konnten wir in einem Liederabend Dr. Felix von Kraus und Adrienne von Kraus-Osborne begrüßen; am meisten Beifall fand der „Reigen“ von C. M. v. Weber, von Violine, Baß und Klarinette als Kirmeßmusik begleitet, gesungen von Frau von Kraus, sowie die Loewesche Douglas-Ballade, gesungen von ihrem Gatten. — Nun tritt eine große Generalpause ein bis Anfang November.

Dr. Hans Münch

BERLIN: Mit dem ersten Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle, die Richard Strauß diesen Winter alle dirigieren wird, begann die Reihe der Aufführungen größeren Stils der Musiksaison 1909—10. Drei Symphonieen enthielt das Programm: in D von Haydn, in g

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Mozart und in c von Beethoven, außerdem noch einen seltenen kleinen Leckerbissen: die Ouvertüre zu Schillers „Turandot“ von Weber. Das Werk baut sich ausschließlich aus einer zuerst von J. J. Rousseau veröffentlichten chinesischen Originalmelodie auf, die mit wahrem Raffinement instrumentiert ist; das exotische Stück wurde vom Dirigenten aufs feinste schattiert mit genialem Schwunge vorgeführt. Von unsern Klassikern liegt die Musik Haydns und Mozarts dem Empfinden des Dirigenten näher als die Beethovens. Oft wird man frappiert, ebenso oft zum Widerspruch gereizt, so z. B. wenn Strauß die kurzen Teilchen des Menuetts nicht wiederholt und das Mittelstück in Dur zum zweitenmal spielen läßt, um damit abzuschließen und sofort zum Finale überzugehen. Das widerstreitet aller verbürgten Tradition und zerstört die feste dreiteilige Form des Menuetts in der Symphonie. Mag man oft auch anderer Meinung als Strauß sein, interessant bleibt's doch, wenn er den Taktstock führt. — Auch Nikisch hat das erste der zehn Philharmonischen Konzerte absolviert. Mit Wagners Meistersinger-Vorspiel begann der Abend, mit Haydn schloß er. Johannes Messchaert sang zu aller Entzücken eine Arie des Raphael aus der „Schöpfung“ und das Sämannslied aus den „Jahreszeiten“, dann folgte eine der größeren Haydnschen Symphonieen in D. Zwischen Wagner und Haydn war eine Novität gelegt: die Symphonie in As-dur von Edward Elgar. Das viersätzige Werk ist mit vielem Fleiß gearbeitet; die Hauptmotive, allerdings oft bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet, bilden einen geistigen Kitt zwischen den verschiedenen Sätzen, zu denen man eigentlich ein Programm vom Komponisten zu erwarten hätte, um das richtige Verhältnis zum Werke zu gewinnen. Es fehlt einem der Schlüssel dazu, weshalb aus einer leichtfüßig hineilenden Sechszehntelfigur der Violinen im Scherzo die breite Melodie des Adagio entwickelt ist. Durchs Ohr geht die Erkenntnis dazu nicht, nur durchs Auge, wenn man die Noten nachrechnet. An eigentlicher Erfindung ist das Werk arm, auch gegen die Orchesterbehandlung ließe sich viel einwenden, da es an Gegensätzen fehlt. Fesselnd fängt die Einleitung des ersten Satzes an mit einer breiten, feierlich einherschreitenden Melodie, die auch später noch vielfach wiederkehrt. Aber der Hörer ermüdet bald, schon wegen der langen Ausdehnung der Sätze; man wird es bald müde, an der Enträtselung einer dunkeln Symbolik zu arbeiten, zu der der Schlüssel fehlt. Nikisch hat sich redlich Mühe gegeben, diese Musik zur Geltung zu bringen, aber ich glaube nicht, daß sie sich viel Freunde gewonnen hat: sie ist zu mühselig gearbeitet, zu wenig erfunden.

E. E. Taubert

Konnte man noch vor zehn Jahren über die verhältnismäßig geringe Zahl von Kammermusik-Abenden klagen, so wirkt deren Menge jetzt schon beängstigend und beeinflußt den Besuch in ungünstigem Sinne. Zum erstenmal ließ sich bei uns das Frankfurter Streichquartett hören, das noch nicht lange besteht und sich aus den Herren Hans Lange, einem hier als Solisten schon vorteilhaft bekannt gewordenen Künstler, Hermann Schmidt, Ferdinand Küchler und Alois Bieger zusammensetzt. Nachdem sie Haydns sogenanntes Lerchenquartett nicht gerade sehr eindrucksvoll vorgetragen hatten, überraschten sie geradezu durch die technische Vollendung, Klangschönheit und Abgeklärtheit, mit der sie Max Regers neues Quartett op. 109 spielten. Soweit ich nach einmaligem Hören dieses komplizierten Werkes mir ein Urteil erlauben darf, steht es weit über Regers drittem Quartett in d-moll, das wiederum die beiden ersten kaum je öffentlich gespielten Quartette des Komponisten weit hinter sich ließ. Vor allem ist dieses neue Es-dur Quartett viel quartettmäßiger und melodischer. In dem freilich gar zu ausgedehnten ersten Satz finden sich wunderbare Eingebungen, aber es fehlt doch nicht ganz an öden und wüsten Stellen; ich vermisse auch Einheitlichkeit des Aufbaus; vieles erscheint mir zu rhapsodenhaft. Höchst eigenartig auch in melodischer Hinsicht ist das Scherzo, das durch Pizzicati und Sordinen, sowie chromatische Läufe interessante Klangwirkungen aufweist. In dem langsamen Satz, der zu Regers besten Schöpfungen zu rechnen ist, herrscht eine edle, fromme Melodik von nicht alltäglicher Größe und Erhabenheit; verfällt der Komponist im Mittelteil auch gar zu sehr ins Grübeln, so versteht er doch bald wieder unser Herz völlig gefangen zu nehmen; imponierend wirkt auch die von ihm erzielte Volltönigkeit. In dem Finale bringt er eine prächtige Fuge mit recht bekannt klingendem Hauptthema und entwickelt dabei einen zündenden Humor; zum Schluß wird er zu orchestral. Sicherlich gehört dieses Quartett zu dem erfreulichsten, was Reger neuerdings geschaffen hat und zu den wertvollsten modernen Streichquartetten. — Das Dresdener Petri-Quartett, das sich hier schon ein gewisses Heimatsrecht erworben hat, brachte zwischen den c-moll Quartetten von Brahms und Beethoven Busoni's zweites Quartett in d-moll op. 26 zu Ehren. Allen Respekt vor diesem, merkwürdigerweise von den bekannten Quartettvereinigungen ganz vernachlässigten Werke, das nicht bloß vortrefflich gearbeitet, sondern auch voll vornehmer und packender Gedanken ist. Besonders der langsame Satz stellt der Erfindungsgabe des Komponisten das beste Zeugnis aus; lebensvolle, nicht bloß auf dem Papier stehende Musik bietet vor allem auch das Finale, in dem sich auch ein feiner Humor geltend macht. — Durchaus günstig führte sich das Karlsruher Streichquartett (Rudolf Deman, Karl Bühlmann, Heinrich Müller, Julius Schwanzara) hier ein mit dem F-dur Quartett op. 59 von Beethoven und Smetanas herrlichem e-moll; die Intelligenz und Feinfühligkeit des Primgeigers steht über jedem Zweifel; die Karlsruher können auf dieses Quartett stolz sein. — Das Waldemar Meyer-Quartett, in das der sehr tüchtige Berthold Heinze als zweiter Geiger zurückgekehrt und Eugen Sandow erfreulicherweise als Violoncellist neu eingetreten ist, begann seine Abonnementskonzerte mit einem Brahms-Abend; als Hauptwerke fungierten das c-moll Quartett und das h-moll Quintett, in dem Oskar Schubert mit gewohnter Meisterschaft die Klarinette blies; Gertrud Fischer-Maretzky sang mit warmem Ausdruck einige Lieder. Waldemar Meyer spielte außer einigen ungarischen Tänzen eine Bear-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

beitung des Andante aus op. 67 (dem B-dur Streichquartett!) für Violine mit Klavier. „Merkwürdger Fall." — An dem ersten Kammermusik-Abend der Herren Georg Schumann, Karl Halir (dem seine längere Krankheit erfreulicherweise nicht anzumerken war) und Dechert waren noch die Herren Rywkind (zweite Violine) und Adolf Müller (Bratsche) beteiligt. Zwischen Mozarts g-moll Klavierquartett und dem Schumannschen Quintett wurde zur Freude des Auditoriums die frische und klangvolle Sonate für Violoncell und Klavier von Richard Strauß geboten, auf die der Komponist als auf eine Jugendsünde wahrlich nicht herabzusehen braucht. — Heinrich Kruse, der vortreffliche Violoncellist, hatte sich mit Max Reger zu einem Sonatenabend vereinigt. Leider kam die hier noch unbekannte dritte Regersche Sonate op. 78 nicht zur Aufführung, sondern die zweite, op. 28, die noch überwiegend Brahmsischen Einfluß zeigt. Nach dem Programm wurde diese Sonate hier zum ersten Male geboten, ein Irrtum, wie man aus meiner Würdigung dieses einen ganz besonders schönen langsamen Satz aufweisenden Werks in Bd. 30 S. 51 ersehen kann. — Mit Klavierbegleitung konzertierte der junge Geiger Alexander von Skibinsky; er hatte sich ein viel zu schweres Programm gestellt; Vieuxtemps' E-dur Konzert verlangt namentlich im ersten Satz völlig reife Künstlerschaft. — Entschiedene Fortschritte hat die junge Geigerin Nicoline Zedeler gemacht; ihren großen und doch modulationsfähigen Ton zeigte sie vor allem im Adagio aus Spohrs neuntem Konzert, ihre Technik in dem Perpetuum mobile von Novacek. — Eine elegante Violin-Virtuosin, aber auch eine gediegene Musikerin ist Margery Bentwich, die vom Blüthner-Orchester unter Ferdinand Neissers Leitung nicht übel begleitet wurde. An Kraft und Ausdrucksfähigkeit ist ihr May Harrison überlegen, deren männliches, großzügiges Spiel sehr zu rühmen ist; weniger gefiel mir ihr Ton, der leicht etwas hart und gläsern klingt; in Glazounows farbenreichem Konzert wurde sie vom Philharmonischen Orchester unter Dr. Kunwald brillant begleitet. — Technisch viel gelernt hat Curt Vogel, ein Geiger von warmer Empfindung und Gestaltungskraft; seine besten Intuitionen werden durch eine übergroße Nervosität stark beeinträchtigt, was sich im Beethovenschen Konzert leider zu sehr geltend machte. Das begleitende Blüthner-Orchester stand unter der Leitung von August Scharrer, der sich gleichzeitig an diesem Abend von hier verabschiedete und in herzlicher Weise als Komponist einer noch ungedruckten „heiteren Ouvertüre" gefeiert wurde. Sie ist auf klassischem Boden erwachsen, flott inspiriert und ungemein fein gearbeitet. — Mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung seines Lehrers Karl Halir konzertierte Harry Weisbach, ein kürzlich von der Königlichen Hochschule durch ein größeres Stipendium ausgezeichneter Geiger, der alle Aussicht auf eine erfolgreiche Karriere hat; besonders sein Vortrag des Brahmsschen Konzerts war hocherfreulich; angenehm wirkte auch seine durchaus schlackenfreie Tonbildung.

Wilhelm Altmann

Das 1. Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters stand unter der Leitung von Franz Mikorey. Nach der Euryanthe-Ouvertüre und dem von Robert Zeiler in höchst anerkennenswerter Weise gespielten Brahms'schen Violinkonzert kamen drei von Mottl bearbeitete Tanzstücke aus dem Ballet „Céphale et Procris" von Grétry zum erstenmal zu Gehör. Ein zopfig-gravitätisches Tambourin, ein graziös tändelndes Menuett und eine leichtbeschwingte Gigue bilden die Bestandteile dieser anspruchslosen, aber reizvollen Rokokomusik. Das Bestreben so manches Dirigenten, die beliebte „persönliche Note" unter allen Umständen zum Ausdruck zu bringen, verleitete Mikorey dazu, im ersten Satz von Beethovens „Fünfter" die Tempi derart zu dehnen, daß die architektonische Linie des öftern fast verwischt wurde. Die Vorführung des Werkes machte überhaupt im ganzen einen etwas äußerlichen Eindruck. — Das 2. Konzert sah Fritz Volbach am Pult. Was seine Stabführung kennzeichnet: eine überaus sympathische, gediegene, jedem Überschwang durchaus abholde, zuweilen vielleicht etwas trocken anmutende Art des Musizierens glaube ich auch in seiner h-moll Symphonie, die zum erstenmal in Berlin erklang und sich einer äußerst warmen Aufnahme zu erfreuen hatte, zu erkennen. Das sehr übersichtlich gehaltene, nirgends Rätsel bergende Werk stellt sich als die solide Arbeit eines gebildeten Tonsetzers dar, die freilich mehr einem kultivierten Kunstverstand als eigentlicher schöpferischer Eingebung entsprungen zu sein scheint. Es finden sich wohl Anläufe zu tieferschürfendem Gestalten (wie z. B. der Anfang des Adagio und wie manche Stellen im ersten Satz), aber der spezifisch symphonische Gedankeninhalt liegt doch meist an der Oberfläche, und an wirklich innerlich zwingenden und überzeugenden Höhepunkten fehlt es leider. Diesen Mangel vermögen der effektvoll gearbeitete zweite Satz (Scherzo presto), der da capo verlangt wurde, und auch der da und dort in die Erscheinung tretende übermäßige orchestrale Kraftaufwand nicht zu verdecken. Überflüssig zu sagen, daß ein Musiker wie Volbach das gesamte Rüstzeug der modernen Orchestertechnik meisterlich beherrscht. Dem Tübinger Gast, der außerdem noch die „Coriolan"-Ouvertüre, die Haydn-Variationen von Brahms und das „Meistersinger"-Vorspiel mit dem an diesem Abend gut disponierten Orchester zu Gehör brachte, wurden für seine anregenden Darbietungen lebhafte Ovationen zuteil. — Auch die populären Sonntagskonzerte des Blüthner-Orchesters unter der vortrefflichen Leitung Ferdinand Neißers haben wieder begonnen; hoffentlich finden diese Veranstaltungen noch mehr als bisher in den Kreisen Anklang und Zuspruch, denen sie zugute kommen sollen.

Willy Renz

In erfreulicher Weise brachte sich der Pianist Rudolph Ganz in Erinnerung. Er ist zwar keiner von den ganz Großen, aber er spielt immer korrekt und elegant, mit zartem Anschlag und wohlüberlegter Auffassung. Deshalb gelang ihm das e-moll Konzert von Chopin am besten, das er auch taktlich und rhythmisch nicht so verunstaltete, wie es mit Chopinscher Musik leider oft geschieht. — Energischer legte sich Margareta Wernicke ins Zeug, die in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Allegro-Sätzen ihre Kraft mehr zurückhalten müßte. Sie „schlägt" dann geradezu das Instrument, während in langsamen Tempi ihr empfindungsvoller Vortrag sympathisch berührt. Mit leichter Technik verbindet sie farbenreichen Anschlag. — Viel niedriger sind die Leistungen von Carl Bernhard Philipsen einzuschätzen, dessen oft falsche Akzentuierungen mehr von unpraktischen Fingersätzen herzurühren scheinen, wodurch die Betonung häufig auf die unrichtige Note fällt. Auch Zeitmaße und Phrasierung waren nicht zu billigen. — Sehr verfrüht war das Auftreten von Maria Bötzelen. Sie ist nicht unbegabt und hat eine im Forte sogar glänzende Stimme, jedoch ist die Tonbildung zu flach, die Aussprache noch ungenügend. — Irmingard Mott's schön gefärbter Sopran ist noch zu unstet. Es ist frischer, natürlicher Gesang, verbunden mit Gefühl, dem man bei vervollkommneter Technik gerne zuhören würde. — Bei Tilly Koenen hingegen ist technisch nichts zu bemängeln, sie spielt auf ihrem sammetartigen Alt-Organ wie auf einem herrlichen Instrument; aber der Geiger, der Raffs beliebte Kavatine in solcher Bearbeitung, die geradezu eine Verstümmelung ist, und in so geschmackloser Weise vortrüge, machte sich dadurch einfach unmöglich. Fast noch schlimmer erging es Schuberts „Erlkönig". Rein gesanglich war der Vortrag einer Händel-Arie meisterlich, die Liederwiedergabe war gering einzuschätzen. — Nicht ganz so vollendet geschult ist der Alt oder eigentlich Mezzosopran von Maria Freund, dafür steht sie künstlerisch höher. Sie ist eine Individualität, die jedes Lied interessant zu gestalten weiß, aber es zu absichtlich auf einen intimen Konversationston anlegt, der nicht immer gleichmäßig vorteilhaft am Platz ist. Die Natürlichkeit wirkt bisweilen doch zu erkünstelt, das Musikalische wird unterdrückt, wie z. B. in Schuberts „Forelle". Ihre Intelligenz dürfte die Künstlerin allmählich auf den rechten Weg geleiten. — Marthe Bauers Mezzosopran ist weniger schön als stark, auch tremoliert sie ohne Unterlaß; sie konzertierte gemeinsam mit der gediegenen Violinistin Elsa Thomas, die sich in einer Sonate von Mozart als sehr tüchtige Musikerin erwies, wobei sie von der Pianistin Frida Schaeffer trefflich unterstützt wurde. — Adele Umling sollte ihren hübschen Sopran mehr ausbilden, der Stimme mehr Ruhe geben. Der Vortrag ist natürlich. Größere dramatische Aufgaben, wie Loewesche Balladen, bewältigt sie noch nicht. — Auch Martha Stapelfeldts sonore, große Altstimme, die stetig flackert, müßte in viel strengere Schule kommen; der Ton wird nicht „auf den Kopf" angesetzt, sondern kommt so nach und nach heraus. Das macht einen quälenden Eindruck. — Der Sopran von Lilli Schäfer ist in der Höhe sehr ausgiebig; Mittellage und Tiefe sind matt und wirken durch Tremolo noch weniger schön. Die technische Ausbildung liegt auch bezüglich der Verzierungen, Triller, Vorschläge noch recht im argen. Eine Arie von Haydn mißglückte daher mehr als die Lieder von Schubert und Brahms, die wenigstens ganz hübsch vorgetragen wurden. — Als hervorragender Interpret führte sich der Baritonist Eduard Erhard vom Hamburger Stadttheater ein. Er weiß zu interessieren und bewies auch durch die Wahl der Gesänge, daß sein Sinn auf Außergewöhnliches steht. Die Ausbildung seiner Stimme, besonders sein Legato ist trefflich. Leider verfällt er einem sehr häufigen Detonieren, jedoch sind die Vorzüge des Sängers durchaus im Übergewicht. Arthur Laser

Frieda Kwast-Hodapp schien an ihrem ersten Klavierabend nicht im Besitze voller technischer Meisterschaft zu sein. Es mißlang ihr manches, am auffälligsten fast jedesmal die Repetition heikler Stellen. Mit lockereren Fingergelenken würde die Künstlerin sicher einen blühenderen, im Forte weniger harten und spröden Anschlag erzielen können; mit gespreizt ausgestreckten Fingern ist dies unmöglich. Daß sie trotzdem in den schwächeren dynamischen Graden feine Nuancen zuwege bringt, zeugt von schönem musikalischen Fühlen, das freilich manchmal noch lebendiger quellende Innenströme wohl gebrauchen könnte. Eine respektable Erscheinung ist die Pianistin in jedem Falle. Sie trat u. a. erfolgreich für ein Variationenwerk, op. 14, von Arthur Willner ein, eine fleißige Arbeit, die trotz mancher Feinheit doch zu sehr nach Norwegen weist, um nicht an Grieg denken zu müssen. — Die Schwestern Elsa und Cäcilie Satz hatten diesmal wenig Glück. Nachdem sie gemeinschaftlich für ein bis auf den Mittelsatz recht hübsches, von E. N. v. Reznicek aufgefundenes und bearbeitetes Es-dur Konzert von Ph. E. Bach eingetreten waren, fanden sie sich einzeln bei Saint-Saëns und Brahms vor Aufgaben, denen sie noch bei weitem nicht gewachsen sind. Ihre hübschen Anlagen und ihr ebenso bereits recht hübsches Können mögen nicht durch Depression infolge des Versagens vor noch Unerreichbarem noch vor der Blüte erlahmen.

Alfred Schattmann

Selten zu hörende Werke schwedischer Komponisten führte der schwedische Konzertverein von Stockholm vor. Nach diesen Werken, die doch zweifellos nach dem Urteil der Konzertgeber das Beste darstellen, was das Land zu bieten hat, ist die Musikproduktion Schwedens, die überhaupt erst seit etwa 100 Jahren zu bemerken ist, nicht bedeutend. Ich hörte eine Symphonie und ein Violin-Konzert von Franz Berwald (1796–1868), die wohl gute, stellenweise sogar rhythmisch und formell eigenartige Musik darstellen, aber doch an diesem Abend nicht annähernd den Eindruck weckten, den man, nach den Angaben einer kleinen Broschüre, die an die Besucher verteilt wurde, erwarten mußte. W. Stenhammars Phantasie für Orchester und Chor „Midvinter" halte ich für formell ganz unbedeutende Musik eines Wagner-epigonen, dessen einzige Reize in zwei alten Volksthemen bestehen. Der Dirigent des Abends, Tor Aulin, ließ durch Henri Marteau sein drittes Violinkonzert vorführen. Es gefiel mir von allen Werken am besten, denn es bietet gefällige Themen und eine geschickte Mache. — Karl Grunsky sprach sehr anregend und fein durchdacht über die Bedeutung und den Zweck des Klavierauszuges. Er selbst hat den „Tristan" bearbeitet, und bewies, daß er vieles genauer noch als Bülow übertragen hat. Wenn Grunsky aber meint, die Musik eines Aktes von Wagner sei genau so nach absolut musikalischen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gesetzen geordnet wie ein Symphoniesatz Beethovens, so zeigt er, daß es unsere modernen Musikschriftsteller weit gebracht haben in der Verkennung der ein absolut musikalisches Kunstwerk beherrschenden rhythmischen Gesetzmäßigkeit. — Sanna van Rhyn singt nicht sehr geschickt, die Stimme ist schwer und ungefüge. Der Vortrag wohl belebt, aber nicht vornehm genug. Ich glaube aber, daß sich die Kunst der Sängerin noch heben läßt. Max Reger begleitet äußerst poetisch zart, zum „Erlkönig" reicht aber seine Technik nicht ganz aus. — Klara Senius-Erler hat sich in den letzten Jahren sehr vervollkommnet. Sie ist eine bemerkenswerte Koloraturkünstlerin geworden und trägt auch innerlich und vornehm vor. Weniger behagt mir die Kunst ihres Gatten, Felix Senius, dessen Stimmbildung bedenkliche Mängel anhaften. Sie klingt im piano heiser und kehlig, im forte trompetenartig scharf. Auch ist der Vortrag, weil allzu nuanciert, nicht ganz frei von künstlichem Pathos. — John Schlocker ist ein Pianist, dem man eine gute Zukunft voraussagen möchte. Mit einer soliden Technik verbindet er ein gesundes, lebhaftes Vortragstalent, das sich von Übertreibungen fernhält. — Marc Meytschick täte gut, seine Hände von Beethoven zu lassen. Auch sein Chopinspiel läßt feinere seelische Regungen kaum erkennen. Daß er die heute übliche Durchschnittstechnik hat, sei ihm gern bestätigt.

Hermann Wetzel

Otto Schwendy hat seit dem vorigen Jahre manches zugelernt. Nur in bewegteren Stellen vermißt man die Deutlichkeit; auch das Silbenverschlucken muß nachdrücklichst gerügt werden. — Vally Fredrich-Höttges ist eine echte Altistin; in der Höhe muß der Ton noch geglättet werden. Auch das nervöse Flackern des leider zu weit hinten liegenden Tones, wodurch die Reinheit sehr leidet, wird sie sich abgewöhnen müssen. Sie gab mit äußerlich gutem Erfolge einen Schubert-Abend. Noch lebt sie den Liedinhalt allzu demonstrativ mit, so daß der Wille, Wirkungen zu erzielen, sich sehr bemerkbar macht. — Walter Eckard berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Sein tonschöner und umfangreicher Baßbariton wirkt wohltuend, wenn er nicht durch abgeschmacktes Heraufholen oder Herausstoßen des Tones im Klange gehindert ist. Den Text, in dem die Konsonanten nur zu gern sich verlieren, wird er noch besser sprechen lernen. Am wenigsten fehlt zum eigentlichen Vortrag; da stehen Herz und Hirn in gutem Einklang. Am Klavier saß ein vornehmer, großzügiger Begleiter: Eduard Behm. — Hermann Gura gab einen Schubert-Loewe-Abend mit ausgezeichnetem Erfolge. Ich habe schon oft betont, was diesem hochkultivierten Vortragskünstler Unwiderstehlichkeit und Sympathie erwirbt: das ist seine große freie Auffassung. Er besitzt die Gabe, indem er sich bewußt gehen läßt, namentlich sentimentalen Gesängen großen Stils, wie z. B. „Hueska", Lebendigkeit und Anschaulichkeit zu verleihen. In solchen Fällen hat er etwas vom grandiosen Bänkelsänger an sich; das aber gerade macht ihn interessant und einzigartig. — Minnie Fish-Griffin ist eine Sängerin, der man lange zuhören kann. Ihr angenehmer Mezzosopran ist vortrefflich gleichmäßig geschult, besonders in der Höhe, die von Natur aus nicht ansprechend ist. Ihr Tonansatz ist wundervoll. Nur wünschte ich dieser vornehmen, feinen Künstlerin ein etwas weniger zurückhaltendes Temperament. — Natalie Loewenhof (Klavier) ist technisch ziemlich weit. Ihre weniger glänzende als gediegene Spielfertigkeit befähigt sie zu größeren Aufgaben. Am meisten liegt ihr Chopin, für dessen schwebende Elemente sie Sinn bekundet. Ihr Kompositionstalent ist belanglos. — Bruno Hinze-Reinhold, der ein geborner Klavierspieler und ein ernster Künstler ist, fehlt zur Wiedergabe des tieferen Liszt (Années de Pèlerinage: Suisse et Italie) sehr vieles. Ihm mangelt die Suggestionsfähigkeit und die Gabe, auf dem Klavier zu reden, das Rezitativ in weitem Sinne, ohne das der „Wanderer" Liszt undenkbar ist. Die Natur offenbart sich bei diesem Pianisten scheu und zaghaft; er besitzt alles halb. Ihm fehlt das unmittelbar Explosive, das Springende im wogenden Empfindungsleben; in seinen Pausen klingt so wenig nach.

Arno Nadel

Leonore Wallner besitzt eine umfangreiche Sopranstimme, die weniger in der Mittellage, in der Höhe und Tiefe jedoch recht klang- und kraftvoll ist. Für ihren Schubertabend hatte sie eine Anzahl schwieriger und selten gesungener Lieder aufs Programm gesetzt und ihrer Stimme, die zum Schluß ermüdet klang, wohl zu viel zugemutet. — Mit dem Blüthner-Orchester, das leider an Reinheit und Präzision noch immer viel zu wünschen läßt, spielte der Pianist Hermann Monich das Es-dur Konzert von Beethoven und das Es-dur Konzert von Liszt. Seine Technik weist noch große Lücken auf, auch ist er musikalisch noch keine Persönlichkeit, und doch war mir sein Spiel angenehmer als das der meisten glatten Pianisten, die man gewöhnlich in den Konzerten zu hören bekommt. Bei weiteren sehr energischen Studien kann es vielleicht noch glücken. — So stand das Spiel Max Landows, eines hier schon bekannten Pianisten, kulturell auf einer weit höheren Stufe. Man merkt ordentlich, wie fleißig und peinlich Landow gearbeitet hat. — Zwischen den beiden soeben erwähnten Konzerten hörte ich einen Liederabend, der mich, obwohl fast durchweg lustige Sachen vorgetragen wurden, aufrichtig traurig stimmte. Otto Briesemeister ist ein sehr intelligenter Sänger, er besitzt eine ausgezeichnete Vortragsweise und versteht es, einen großen Teil des Publikums für sich zu gewinnen. Wie kommt es, daß er mit seiner Stimme, die stellenweise Klang verriet, so ganz in die Brüche geraten ist? Geht es wirklich nicht ohne das viel zu viele Falsetsingen? — Margit von Kedves sang eine Arie von Rossini und einige Lieder von Schubert mit vollem Ton und Geschmack, enttäuschte jedoch bei Brahms und namentlich bei Pfitzner, von dem sie fünf Lieder sang, ohne auch nur annähernd deren Stimmungsgehalt auszulösen. — Einen großen Zuhörerkreis hatte Leo Gollanin. Seine Stimme ist kräftig und klangvoll und im Piano voll Reiz.

Max Vogel

Die Herren Mayer-Mahr (Klavier) und Bernhard Dessau (Violine) brachten an ihrem ersten Kammermusik-Abend neben der F-dur Sonate Mozarts die nicht eben gedankenschwere

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in a op. 19 Rubinsteins und ferner Gernsheims op. 50 in C. Daß mit vollendeter Präzision und liebevollster Hingabe musiziert wurde, braucht nicht erst besonders betont zu werden, wie aber die Konzertierenden das schöne opus Gernsheims darstellten, namentlich die beiden prächtigen letzten Sätze, verdient uneingeschränktes Lob. Der starke Eindruck, den diese erzielten, sollte den Gedanken nahelegen, das Werk wenn möglich in einer der nächsten Soireen zu wiederholen. — Otilie Paul Breusing hat einiges gelernt, doch nicht genug, um die bekanntesten Lieder Schumanns und Schuberts zufriedenstellend vorzutragen. Der freundliche Applaus eines nachsichtigen Publikums sollte die Dame nicht täuschen. Ich persönlich glaube, daß gerade im Schweigen der Ergriffenheit oft der größte Erfolg zu konstatieren ist, wie z. B. nach Wolfs wundervoller „Verborgenheit". Was soll da das lärmende, jedes nachdenkliche Empfinden direkt zerstörende Aufeinanderklatschen der Hände? — Die Gesellschaft der Musikfreunde brachte unter Leitung Oskar Frieds Kloses Präludium und Doppelfuge für Orgel mit hinzutretenden Trompeten und Posaunen. Das Werk, in Musikerkreisen bereits bekannt und in dieser Zeitschrift besprochen, wurde von Walter Fischer mit vollendeter Registrierkunst zu großer Wirkung gebracht. Wie früher, offenbarte sich auch diesmal das große Können, die reiche Phantasie des Schöpfers der „Ilsebill", der sich nur zu gern ins Allzuweite verliert und den viel zu breit gesponnenen Episoden unverhältnismäßigen Spielraum gewährt. Neben diesem starken, groß angelegten Werke mußte Rubinsteins darauf folgende C-dur Phantasie op. 84 ziemlich abfallen, und würde der dankbare Klavierpart nicht in Joseph Lhevinne einen so glänzenden, technisch souveränen Interpreten gefunden haben, so wären die Schwächen dieses Opus gewiß um vieles deutlicher in die Erscheinung getreten. Der schöne Ausklang des Abends war die A-dur Symphonie von Beethoven.

Gustav Kanth

Mit einem recht schwierigen Programm debütierte ein junger Organist, Wilhelm Seidel. Er spielte Kompositionen von Reger, Liszt und Bach, unter denen die Ausführung der modernen Werke zwar von hervorragender Virtuosität zeugte, in der musikalischen Auffassung aber etwas äußerlich erschien. Weit mehr offenbarte sich in der Wiedergabe einiger Bachscher Choralvorspiele ein vielversprechendes musikalisches Talent, auf das man Erwartungen setzen darf. — In dem Konzert der Altistin Valerie Zitelmann interessierten das Programm und die Mitwirkenden mehr als die Sängerin, deren stimmliches Material nicht mehr in früherem Glanze strahlt. Neben einer gutgewählten Arie des alten Hamburger Opernkomponisten Reinhard Keiser und Stücken von Bach, Mozart, Beethoven, Brahms standen als Novität vier mit Streichquartett gesetzte Gesänge von Carl Rorich auf dem Programm. In den „Morgen" und „Abend" überschriebenen Liedern spürte man hie und da einen tüchtigen Musiker, dem auch in der Stimmungszeichnung manches gelingt, allein der uncharakteristische musikalische Ausdruck in den übrigen Gesängen vernichtete jede tiefere Wirkung. Da vermochte selbst Valerie Zitelmanns hübsches Vortragstalent nichts zu retten. — Ungleich größeren Erfolg erntete Tags darauf Dora Moran. Diese begabte Sopranistin hat eine ausgezeichnete Schule genossen und besitzt eine geradezu glänzende Technik, mit der sie Stücke wie Liszts „Tote Nachtigall" mühelos meistert. Auch im Vortrag gelingt ihr vieles (Brahms-Lieder) so hübsch, daß man gern von einigen Schwächen in der Tonbildung sowie von dem Klang der nicht in allen Lagen gleichmäßig timbrierten Stimme absieht. Ganz vortrefflich unterstützte sie Eduard Behm, der auch selbst mit zwei geschickt und effektvoll gesetzten Liedern vertreten war. Georg Schünemann

David Sapirstein ist ein außerordentlich musikalischer Klavierspieler. Seine Empfindung ist gesund, wenn ihm auch nicht allzuviel Schattierungsmöglichkeiten zur Verfügung stehen. In der f-moll Sonate von Brahms legte er zwar im ersten Satz das Gewebe der fein thematischen Arbeit klar dar, blieb aber der Poesie des zweiten Satzes noch viel schuldig; das Finale gestaltete er mit virtuosem Schwung. Bei der Chopin'schen b-moll Sonate machten sich dieselben Vorzüge und Mängel bemerkbar; zwar ging seine Leidenschaft hier in höheren Wogen als bei Brahms; das Trio des Trauermarsches war aber ebenfalls sehr nüchtern. Beethovens f-moll op. 57 spielte er noch mit der meisten Farbe. Sein vortreffliches musikalisches Empfinden und seine fast alle technischen Aufgaben restlos lösendes Können machte die Leistung zu einer höchst erfreulichen. — Alfred Wittenberg gehört zu den Geigern, denen man stets gern im Konzertsaal begegnet; er versteht vor allen Dingen sein Repertoire so zu gestalten, daß es ihm liegt. Die Sonate von Nardini spielte er völlig stilgemäß. In den langsamen Sätzen (das gilt auch für die Gesangsszene von Spohr) überraschte die vornehme Keuschheit seiner Kantilene ebenso, wie die Süßigkeit des Tones bestach und die makellose Reinheit der Doppelgriffe die gebührende Achtung herausforderte. In Erich J. Wolff hatte er einen Begleiter, der aus seiner Aufgabe ebenfalls ein kleines Kunstwerk gestaltete. — Gerda Margrete Jensen und Louis Jensen vereinigten sich zu gemeinsamem Musizieren. Die Sängerin verfügt über einen nicht üblen hellen Sopran, dem freilich die nötige künstlerische Durchbildung fehlt. Interessant waren die drei Lieder von C. Franck, die das Programm enthielt. Louis Jensen führte sich mit dem Cellokonzert op. 7 von Svendsen ein, das sich nur von schmachtseligen Kantilenen nährt und infolgedessen jeglicher Kontraste entbehrt; dafür war ihm aber Gelegenheit gegeben zur Entfaltung seines großen, kräftigen und saftigen Tones; auch seine Technik ist hübsch entwickelt. Oskar Posa begleitete verständnisvoll.

Max Burkhardt

BREMEN: Der erste Konzertabend brachte dem neuen Dirigenten der Philharmonie, Ernst Wendel, einen glänzenden, auf altklassischem Boden — Ouvertüre zur „Zauberflöte", Haydn C-dur No. 7 und Eroica — errungenen Erfolg, der über den Verlust Panzners einigermaßen zu trösten vermochte. Besonders entzückte die wundervolle Feinheit in der Behandlung der Linien und Farben des Orchesterkolorits. Man sieht den weiteren Darbietungen des noch jungen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kapellmeisters mit den größten Erwartungen entgegen. Als Solistin fügte sich Tilly Koenen mit Gaben von Gluck und Schubert würdig in den Rahmen des Abends ein. — Einige Tage vorher fand der Kieler Lehrer-Gesangverein unter Johannsen eine sehr warme und wohlverdiente Aufnahme, an der auch Maria Philippi redlichen Anteil hatte.

Gustav Kissling

DRESDEN: Das erste Symphoniekonzert der Königlichen Kapelle (Serie A) stand unter dem Zeichen der drei großen B's und begann mit Bachs bekannter Suite D-dur, deren berühmtes „Air" ja ein Lieblingsstücklein aller Musikfreunde ist. Die Ausführung durch ein sehr stark besetztes Streichorchester (mit zwei Oboen und drei hohen Trompeten) ließ wieder einmal die Frage auftauchen, ob nicht zur stilgerechten Wiedergabe eines solchen Werkes der Streichkörper etwas abgeschwächt, dafür aber die Kontinuostimme hinzugefügt werden müsse. Wenn die Königliche Kapelle dies bisher unterlassen hat, so geschah dies wohl nur aus dem Grunde, weil der Klang eines alten Cembalo von unserem gegenwärtigen Orchester übertönt wird, während der eines modernen Flügels wie ein klanglicher Fremdkörper empfunden wird. Beethovens Leonorenouvertüre No. 3 und die dritte Symphonie von Brahms vervollständigten das Programm des Abends, der unter Ernst v. Schuchs Leitung zwar durchaus nicht aufregend, aber sehr genußreich verlief. — Mit der Volkssingakademie veranstaltete Johannes Reichert, der im Hauptamt als Leiter des Teplitzer Stadtorchesters tätig ist, ein Konzert, zu dem er seine Kapelle mitgebracht hatte. Er brachte mit ihr „Tod und Verklärung" von Richard Strauß ganz vortrefflich zu Gehör und erzielte den größten Erfolg des Abends mit Hugo Wolfs „Feuerreiter" (für Chor und Orchester); Reichert bewährte sich allenthalben als energischer, höchst musikalischer Dirigent. Solist war Wilhelm Backhaus, der mit dem b-moll Konzert von Tschaikowsky bewies, daß ihm Größe der Auffassung und Gestaltungskraft eigen sind. — Ein Kompositionsabend von Hugo Daffner stellte dem ehrlichen Wollen und ernsten Streben des Tonsetzers ein gutes Zeugnis aus. Doch erschienen seine Kammermusikwerke und Lieder zu blaß in der Erfindung, zu breit in der Ausdehnung und zu wenig konzentriert in der Form; auch wirkte die homophone Schreibweise auf die Dauer nicht anregend. Daffners künstlerische Absicht scheint es zu sein, eine impressionistische Stimmungsmusik elegischen Charakters zu schaffen und eine neuartige, aus meist übermäßigen oder verminderten Intervallen bestehende Melodik einzuführen. Das Leipziger Gewandhaus-Quartett und die Sängerin Sanna van Rhyn stellten ihre Kräfte in den Dienst des Komponisten, der selbst am Flügel saß. — Die genannte Sängerin wirkte auch in dem Max Reger-Abend mit, in dessen Verlauf die Violinistin Palma v. Paszthory mit zwei Sätzen aus der Sonate a-moll für Geige allein einen stürmischen Erfolg errang. — Das Petri-Quartett leitete seine Konzerte mit einem den Klassikern Haydn, Mozart, Beethoven gewidmeten Abend ein. — Ein Liederabend von Maria Pagenstecher-de Sauset, die sich als geschmackvolle, aber wenig stimmkräftige Sängerin einführte, eröffnete den Reigen der Solistenkonzerte; auch spielte Wilhelm Backhaus zu einem gemeinnützigen Zwecke unter großem Beifall.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Unsre Konzertflut begann — recht schäumend und quirlend — mit der Erstaufführung des neuen Regerschen Streichquartetts op. 109 durch das neugegründete, Frankfurter Streichquartett der Herren Lange, Schmidt, Küchler und Bieger, das inzwischen auch in Berlin gehört wurde. — Ein andres Ensemble, das der Herren Rehberg, Davisson und Keiper, brachte ein Klaviertrio des in Moskau lebenden Tanëiew, op. 22 (D-dur), zum erstenmal zu Gehör. Es hinterließ den Eindruck eines glänzend gearbeiteten, sehr polyphon gehaltenen, aber nicht tiefgehenden Stückes, das in glitzernden Variationen sein Bestes gibt und gut klingt, besonders bei so wohlvorbereiteter und sicherer Wiedergabe. Beide Vereinigungen, die dem etwas zersplitterten Kammermusikleben Frankfurts immerhin zum Vorzug gereichen, brachten außerdem Werke von Haydn und Brahms zu Gehör. — Gute Eindrücke hinterließ auch das Double Quintette aus Paris, mit vor allem klanglich schönen Interpretationen des fünften „Brandenburgischen Konzertes" von Bach, des Beethovenschen Septetts, eines etwas süßlichen Nonetts von Spohr und der fröhlich, frisch-naiv musizierenden „Kammersymphonie" von Wolf-Ferrari, die nur in ihrer Bezeichnung einen Widerspruch birgt. — Das treffliche Rebner-Quartett und das in jedem Winter wieder gern gehörte Böhmische Streichquartett boten kompositorisch nicht ganz gleichwertige, aber in ihrer Ausführung einwandfreie Kammermusikwerke. — In den ersten Konzerten der Museumsgesellschaft brachte Willem Mengelberg in seiner gesunden, festzugreifenden Art die dritte Brahmssche Symphonie und Beethovens Zweite zur Aufführung, neben kürzeren, plastisch gestalteten symphonischen Stücken, von denen Liszts farbenreiche „Préludes" das meist gehörte, Bizet's temperamentvoll entworfene „Patrie"-Ouvertüre das seltenere war. Solistisch betätigten sich Fritz Kreisler, der prächtige Geiger, der so viel Vorzüge in sich vereint und auch mit einem eigenen Konzert vollen Erfolg hatte, und Efrem Zimbalist, ein jüngerer, vielversprechender Kollege auf der Violine. — Von den Solisten-Konzerten erweckte nur das von Ludwig Feuerlein (Bariton) und Hermann Keller (Klavier und Komposition) Interesse.

Theo Schäfer

HALLE a. S.: In den Konzertsälen ist noch sommerliche Ruhe. Nur ein junger Geiger, Herbert Dittler, wagte etwas vorzeitig die Stille zu unterbrechen, doch war weder sein Vortrag der g-moll Sonate Tartini's noch der des Mendelssohnschen Konzertes schon für die breite Öffentlichkeit reif. Martin Frey

HAMBURG: Als erste winterliche Nachtigall ließ sich im Konzertsaal — und zwar im Conventgarten, in den sie aus unserer nüchternen, stimmungslosen „Musikhalle" reumütig zurückkehrte — Elena Gerhardt hören. Die Künstlerin sang vor fast ausverkauftem Saal Lieder von Tschaikowsky, Brahms und Wolf und machte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich besonders dadurch verdient, daß sie nicht nur allbekannte Schlager dieser Meister, sondern auch selten Gehörtes und Schwierigstes vortrug. Am Flügel saß Arthur Nikisch. — Ebenfalls vor vollem Saal konzertierte vor seiner Abreise nach Amerika Ludwig Wüllner. — Im ersten populären Symphoniekonzert führte Kapellmeister Eibenschütz als Novität Otto Neitzels „Das Leben ein Traum" ein — ein geistreiches, vielfach sehr klangschönes, wenn auch von allerlei Grotesken und Exzentrizitäten nicht ganz freies Werk des vielseitigen Kölner Musikschriftstellers. Prof. Dessau aus Berlin spielte den Geigenpart in diesem Konzert mit vollendeter Meisterschaft.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: Im 1. Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle gab es unter Brucks Leitung als Novität Paul Scheinpflugs „Englische Lustspielouvertüre", ein brillant instrumentiertes, thematisch und harmonisch im guten Sinne modernes Werk, sowie Beethovens „Erste" und die köstlichen Haydn-Variationen von Brahms. Franz Naval sang mit reichlich süßem Ton und Vortrag die Bildnisarie Taminos und moderne Lieder, von denen er nur Weingartners „Liebesfeier" kräftiger und temperamentvoller anfaßte. — Einen ungetrübten Genuß bot ein von der hiesigen Pianistin Elisabeth Odenwaldt im Verein mit Henri Marteau gegebener Beethoven-Abend (Sonaten in c-moll, G-dur und Kreutzersonate); dagegen verdarb Alexander Heinemann an seinem Liederabend viel durch bei ihm sonst nicht gewohnte Übertreibungen in Tongebung und Vortrag. L. Wuthmann

KÖLN: Bernhard Sekles, der ausgezeichnete pianistische Schüler Lazzaro Uzielli's, hat auch hier jetzt mit seinem Liederzyklus aus dem „Schi-King" bei einem Abend des Tonkünstlervereins großen Eindruck erzielt. Die schöne Erfindung der vornehm und stimmungsreich gehaltenen Gesänge, nicht minder aber ihre harmonisch-poesievolle Begleitung schienen so recht zu Ohr und Herz der kunstverständigen Hörer zu sprechen, um so bedingungsloser, als, wie in anderen Städten, so auch hier Anna Kaempfert ihr wohllautgesättigtes Organ stilgerecht für die feinen Musikdichtungen einsetzte, während am Ibach der Komponist sein eigener beredter Sachwalt war. — Um in so anspruchsvoller Weise als Carl Loewe-Sänger aufzutreten, wie es der hier unlängst konzertierende Baritonist Karl Götz tut, müßte er zum mindesten seinen Komponisten so gut interpretieren, daß eine Propaganda schon in seinem Gesange läge. Davon ist es jedoch weit entfernt. — Beim ersten Abend der Musikalischen Gesellschaft, der mit Mendelssohns Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" durch Fritz Steinbach stimmungsvoll eingeleitet wurde, erwies sich Katharina Busch aus Leipzig mit dem Vortrage von Bruchs zweitem Konzert u. a. m. als recht aussichtreiche, vorläufig mehr äußere Gewandtheit als musikalisches Eindringen bekundende junge Geigerin. — Gegenstand des ersten Gürzenich-Konzerts war eine ungemein schöne Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" unter Fritz Steinbach mit Birgit Engell von Wiesbaden als durch Natur und Kunst außerordentlich glücklich beanlagter Hanne, sowie Alfred Kase und A. J. Boruttau als schätzbaren Repräsentanten des Simon und Lucas. Paul Hiller

LEIPZIG: Im Kaufhaussaale trat zuerst die noch nicht ganz konzertklar und artikulationsrein singende Lillian Wiesike auf und erging sich zu innigem Ergötzen der Zuhörer mit dem sie tüchtig begleitenden Eduard Behm in allerhand älteren und neuesten Klangspielen. Ihr folgte der tüchtige Geiger Rosario Scalero, der (mit Elinor Bocconi) kunstreich und etwas modernwirksam gesetzte eigene Bearbeitungen älterer Geigenkompositionen von Bach, Scarlatti, Pugnani, Paganini und Dvořák sowie auch selbsterfundene, jeweils stark an Brahms und an Grieg anklingende und zumeist trefflich gefügte Suiten, Sonaten, Variationen und andere Stücke vorführte und sich insonderheit mit mehreren sehr feinen Sätzen seiner „Suite im alten Stil" op. 15 und mit den Bearbeitungen dreier „Humoresken" aus Dvořáks op. 101, dreier Stücke von Scarlatti und einiger Etüden von Paganini sehr lebhafte Anerkennung zu erspielen vermochte. — Der etwas erkältete Dr. Hermann Brause gebot beim ausdrucksreichen Vortrage Loewescher Balladen und einiger Lieder von verschiedenen Meistern nicht ganz nach Wunsch über seine Stimme. — Der mit unfehlbarer Sicherheit und Bravour spielende Wilhelm Backhaus konnte mit seinen bewundernswürdigen Evolutionen nicht ganz eine gewisse Kühle vergessen machen. — Im Zentraltheatersaale hat sich der temperamentreichere, aber zu Allotria neigende Pianist Josef Weiß mit einem Brahms-Abend bemerkbar gemacht. — Der Verleger Daniel Rahter veranstaltete eine „52. Ausstellung zeitgenössischer Tonkunst" mit Liedern und Balladen von Siegmund von Hausegger, Hans Hermann, Hugo Kaun, Adolph P. Boehm, Paul Scheinpflug und Richard Strauß, wobei ihm Elisabeth Boehm-van Endert und Alfred Kase im Verein mit den Pianisten Walter Borrmann und Dr. Gotthold Henning auf recht anerkennenswerte Art zur Hand gingen. — Über das alles aber rollte mit majestätischer Brandung die herrliche Klangwoge des ersten Gewandhaus-Konzerts hinweg, und beim Heranschwellen der von Karl Straube feinmeisterhaft vorgeführten C-dur Orgel-Tokkata, Adagio und Fuge von J. S. Bach, beim köstlichen Aufsprühen von Beethovens durch Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester vollkommen schön dargebotener B-dur Symphonie, beim wunderbaren Gesange von Edyth Walker, die zwei Stücke aus dem op. 33 von Richard Strauß („Verführung" und „Gesang der Apollopriesterin") sowie an letzter Programmstelle „Isoldens Liebestod" zum Vortrag brachte, und beim schönen Dazwischenerklingen von Wagners „Faust-Ouvertüre" und „Tristan-Vorspiel" konnte man seiner Mitansässigkeit in Leipzig wieder einmal recht von Herzen froh sein.

Arthur Smolian

LUZERN: Die städtischen Gesangvereine „Liedertafel", „Männerchor" und „Konzertverein" (Frauenchor) gaben unter der Leitung ihres Dirigenten Peter Faßbaender im Juli je ein Chorkonzert in der jedem Besucher Luzerns bekannten Hofkirche, wobei jeweilig auch das berühmte Orgelwerk gespielt wurde. Der Stiftsorganist F. J. Breitenbach bot vom April bis Oktober, wie jedes Jahr, auf diesem herr-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

lichen Instrument zirka 250 von der Fremdenwelt stark frequentierte Orgel-Recitals. — Der Kursaal veranstaltete mit seinem Orchester im Laufe des Sommers acht große Vokal- und Instrumentalkonzerte, deren erstes anfangs Juni dem Haydn-Centenarium gewidmet war. Solistisch beteiligten sich an diesen Konzerten die Sängerinnen Angèle Vidron, Elisabeth Boehm-van Endert, Felicie Kaschowska, May Scheider und u. a. die Schweizer Pianisten Peter Faßbaender, Ernst Lochbrunner und Rudolph Ganz. A. Schmid

MÜNCHEN: Die Konzertsaison beginnt heuer kräftig und bedeutend; anstatt der Avantgarde der vielen namenlosen Solisten, die sonst den Winter stürmt, rückten diesmal gleich Kerntruppen vor. Und man mag es als ein gutes Omen deuten, daß es einem Volks-Symphoniekonzerte des Konzertvereins München beschieden war, die erste Attacke zu reiten. Mit Bach und Mozart kam Bruckner mit seiner Romantischen Symphonie darin zu Worte, ein löbliches Beginnen, das durch die vortreffliche Ausführung dieses, wie der anderen Werke durch Hofkapellmeister Prill und das Konzertvereins-Orchester noch rühmlicher wird. Auch das zweite Volks-Symphoniekonzert, den Romantikern Spohr, Volkmann und Schumann gewidmet, zeugte vom guten Geiste, der in der Tonhalle jetzt herrscht; Gerald Maas bewährte sich in Volkmanns Konzert in a-moll als ein namentlich im Technischen sehr guter Violoncellist. — Felix und Adrienne von Kraus sorgten für einen großkünstlerischen Anfang der Solistenkonzerte; aus Einzelliedern und Zwiegesängen schufen sie, von Felix Mottl in ihrem künstlerischen Tun am Flügel gleichwertig unterstützt, einen genußreichen Abend. — Zu gleicher Zeit gab Jan Ingenhoven, ein sehr begabter, nur noch zu unruhiger Dirigent, mit dem Konzertvereins-Orchester sein erstes Konzert, wozu er Lamond als Solisten gewonnen hatte; drei Klavierkonzerte von Beethoven, in c-moll, G- und Es-dur, waren das ungeheuerliche Programm, in dessen zum größten Teil faszinierender Ausführung der berühmte Meister des Klaviers doch hin und wieder Übertreibungen beging, die kaum zum Heile Beethovens dienen. Das ist, außer einem Volks-Symphoniekonzert des von Prof. Heinrich Schwartz dirigierten Münchner Tonkünstler-Orchesters, bisher alles, was München nach seiner bedeutenden Sommersaison geboten hat. Berlin dürfte uns beneiden.

I. V.: Paul Ehlers

NÜRNBERG: Außer den allwöchentlichen Volkskonzerten hat bis jetzt nur das Oktoberkonzert des Philharmonischen Vereins stattgefunden, in dem Wilhelm Bruch die Symphonieen in C von Beethoven und in G von Haydn dirigierte und Ludwig Heß neben zwei eigenen Kompositionen die „Glockenlieder" von Schillings und den „Rattenfänger" von Hugo Wolf prachtvoll sang. — Von Solisten-Konzerten auswärtiger Künstler ist für den heurigen Winter bis jetzt noch nicht ein einziges angekündigt; infolge des habituellen Besuchermangels scheinen solche Veranstaltungen in unserer fast 1/8 Millionen Einwohner zählenden Stadt immer seltener zu werden. Dr. Steinhardt

RIGA: Als erster in der sich lebhafter denn je zuvor abwickelnden Konzertsaison kam ein einheimischer Pianist, Dr. John Schlocker mit einem Klavierabend, der einen anregenden Verlauf nahm und von dem gediegenen Können des strebsamen jungen Künstlers ein schönes Zeugnis ablegte. — Es folgte eine ganze Reihe von Liederabenden, unter denen insbesondere die von Tilly Koenen und von Julia Culp ein überaus reges Interesse erweckten. Die letztgenannte Sängerin brachte es gar zu einem dreimaligen Auftreten. — Auch zwei Geigenfeen haben sich schon eingestellt: Edith Waldhauer und Carlotta Stubenrauch. Beiden wurde verdientermaßen eine warme Aufnahme bereitet.

Carl Waack

STUTTGART: Mit dem ersten Schritt gleich in das Allerheiligste, in die Kammermusik, sind wir in die neue Konzertzeit eingetreten. Ein Brahms-Abend gab uns Gelegenheit, unsere Kammermusikvereinigung, die in dem vorigen Konzert viel durch Krankheit in ihrer Tätigkeit gestört wurde, wieder vollzählig und mit frischen Kräften wirkend zu begrüßen. Carl Wendling, Dominik Jakob, Alexander Presuhn und Richard Seitz gaben das Streichquartett B-dur op. 67, mit Max v. Pauer das Quintett f-moll op. 34 und mit Heinrich Horstmann das Quintett mit Klarinette h-moll op. 115 — alles mit feinem künstlerischen Empfinden und Können. Bis heute war das Musikangebot im Konzertsaal sonst noch spärlich, jetzt überstürzen sich aber die Ankündigungen von Konzerten. Hoffentlich hält die Nachfrage ihnen stand. Ein Liederabend von Emma Tester mit Ernst H. Seyffardt am Klavier brachte eine stattliche Reihe von neuen Liedern Stuttgarter Komponisten. S. de Lange, Alfred Schüz, Wilhelm Platz, Ernst H. Seyffardt, Max Schillings und Oscar Schröter waren mit Liedern vertreten, die in geschmackvoller Wiedergabe schönen Beifall fanden.

Oscar Schröter

ZÜRICH: In der Tonhalle haben nun auch die Abonnementskonzerte wieder begonnen. Das ganze erste Konzert war Beethoven gewidmet. Als Solist wirkte der Geiger Arnold Rosé aus Wien. Er sowohl als auch das Orchester spielten tadellos, und doch fehlte es an der nötigen Wärme, an einer gewissen Begeisterung. Auch ließ es unbefriedigt, daß Rosé die Kadenz des Violinkonzertes nur bruchstückweise wiedergab. Die Direktion der Konzerte hat wieder Volkmar Andreae. Die Sicherheit und Straffheit, mit der dieser noch sehr junge Dirigent das Orchester zusammenhält, sind geradezu bewundernswürdig; nur sind die Formen, die er beim Dirigieren beschreibt, noch etwas eckig, abgerissen. — Von den Kammermusikkonzerten verdienen in erster Linie die historischen Violinabende unseres Konzertmeisters W. de Boer größte Anerkennung. In drei Abenden trug er 35 Stücke auswendig und vollendet vor. Dr. Berthold Fenigstein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die ersten drei Blatt stehen in Zusammenhang mit Beiträgen im Aufsatzteil dieses Heftes. Der Studie von Funtek sei eine Ansicht des Bruckner-Denkmals im Wiener Stadtpark beigegeben; es ist von Viktor Tilgner geschaffen, während der Sockel eine Arbeit von Zerritsch ist.

Das Porträt von David Friedrich Eduard Wilsing stammt aus dem Jahre 1889, in dem sein Oratorium „Jesus Christus" teilweise aufgeführt wurde. Die photographische Aufnahme (vom ehemaligen Hofphotographen Schaarwächter in Berlin) wird wohl gelegentlich dieser Veranstaltung erfolgt sein.

Mit nicht geringen Schwierigkeiten war es verknüpft, uns ein Bild unseres am 8. Oktober verstorbenen langjährigen verehrten Mitarbeiters Alfred Christlieb Kalischer zu verschaffen. Das Porträt, ein Unikum, stellt den verdienten Beethovenforscher in jüngeren Jahren dar.

Das folgende Blatt diene der Erinnerung an den 70. Geburtstag (7. November) von Hermann Levi, dem einstigen Münchener Generalmusikdirektor und ersten „Parsifal"-Dirigenten. Der feinsinnige Musiker hat bekanntlich auch Mozarts „Così fan tutte" und „Don Giovanni" in neuer Textbearbeitung herausgegeben.

Am 9. Oktober starb in Dresden im Alter von 65 Jahren Kammersänger Heinrich Gudehus, der erste Parsifal. Richard Wagner hatte ihn im Jahre 1881 in Dresden gehört und ihn sofort für Bayreuth gewonnen. Der Künstler, der zu den bedeutendsten Wagnersängern des 19. Jahrhunderts gehört, kreierte 1885 in Dresden den Jung-Siegfried, 1888 den Siegfried in der „Götterdämmerung" und sang in demselben Jahre zum erstenmal den Tristan in Bayreuth. Cosima Wagner schrieb ihm damals: „Ich glaube in meiner Seele ganzem Umfang die Leistung und die Tat ermessen zu haben, mit der Sie gestern mich so erschüttert haben, daß selbst die Sorge von mir wich." Seit seinem Rücktritt von der Bühne (1896) lebte der Künstler in Dresden, wo er als Gesangspädagoge tätig war.

Den Beschluß bildet ein Porträt des hervorragenden Pianisten Ignaz Paderewski, von dem die „Musik" bisher kein Bild gebracht hat. Auch als Komponist ist der polnische, in der letzten Zeit meist in Amerika konzertierende Künstler hervorgetreten, so mit Kammermusikwerken, Klavierstücken und der Oper „Manru".



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUM

DREIUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGE

KUNSTWART

HALBMONATSCHAU FÜR AUSDRUCKS-KULTUR AUF ALLEN LEBENSGEBIETEN

MIT BILDERN UND NOTEN. VIERTELJÄHRLICH 4 M.

HERAUSGEBER: FERDINAND AVENARIUS.

Im ersten Jahrzehnt hat sich der Kunstwart gegen die Gleichgültigkeit durchsetzen müssen. Im zweiten war der eroberte Boden zu bebauen und waren die Kolonien zu gründen: der Kunstwart wurde entwickelt, und seine Unternehmungen mit Büchern, Bildern, Noten samt dem Dürerbunde bildeten sich. Und das gilt es in unserm dritten Jahrzehnt: die ganze Welt der deutschen Kultur mit dem tränken zu helfen, was uns Gesundbrunnen war. Der Kunstwart dient nun nicht mehr den Künsten allein, sondern der Ausdruckskultur im gesamten Leben der Nation.

Der Erfolg hat der Erweiterung des Kunstwarts recht gegeben. Ausdruckskultur brauchen wir bei allem, was Menschen für Menschen tun. Nicht sogenannte „Schönheit“ als Aufputzen, Prunken oder Vormachen, sondern: dass alles erscheine wahrhaftig als das, was es ist. Dass die Lüge uns anwidere, auch wo sie sich noch so gefällig schminke, dass die Aufrichtigkeit uns erfreue, und sei es nur, weil sie uns erkennen lässt: hier fehlt's am Wesen, also bessert! So dient der Ausdruck der Veredelung des Seins. Hat die Kultur eine Aufgabe, die höher wäre?

An ihr mitzuwirken, ladet der Kunstwart Mann und Frau, Alt und Jung, Arm und Reich zu einer Gemeinde von Lebensfrohen. Wir wollen mitsammen zu den Quellen gehn, die begnadete Brüder aus den Steinen geschlagen haben. Aber uns ja nicht in den heiligen Felsen und Wäldern verlieren, nein, jene Quellen hinaus ins Leben leiten, wo Felder grünen und Mühlen gehn. Wir wollen auch nüchtern praktisch sein. Wir wollen helfen, die Gebildeten zu organisieren, damit ihre geistigen Interessen endlich auch im praktischen Leben der Nation ebenso mitsprechen, wie jetzt fast allein die berühmten „materiellen Interessen“. Solche Ziele zu erreichen, genügt freilich das Reden nicht allein. Deshalb sucht der Kunstwart

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch durch Abdruck, Notenblatt und sorgfältigst hergestelltes Bild nach Möglichkeit das zu zeigen, wovon er spricht. Und wo seine Kraft auch dazu nicht reicht, da suchen des Kunstwarts „Unternehmungen“ und der „Dürerbund“ weiter zu helfen.

Die „Kunstwart-Unternehmungen“

ergänzen seine Arbeit unter der Geld-Bürgschaft einer grossen Stiftung, die ein Freund des Blattes seinem Herausgeber zur Verfügung gestellt hat. Sie sollen nach und nach für Literatur, Musik und bildende Kunst Publikationen schaffen, wie das geistige Bedürfnis unsres Volkes sie braucht. Vorläufig sind da erschienen: der immer wieder neu bearbeitete „Literarische Ratgeber“ für alle Wissenschaften und Künste, die für die Bücherei des Gebildeten in Frage kommen, das „Hausbuch deutscher Lyrik“, das „Balladenbuch“ und das „Fröhliche Buch“ von Avenarius, das „Rätsel-“ und das „Isländerbuch“ von Bonus, die „Bunte Bühne“ fröhlicher Tonkunst und die Sammlung „Hausmusik“ von Batka, die „Kulturarbeiten“ über Stadt und Dorf, Haus und Garten von Schultze-Naumburg, eine treffliche, von Karl Fischer herausgegebene Ausgabe von „Mörikes sämtlichen Werken“, dann aber die grossen Bilder-Unternehmungen: „Meisterbilder fürs deutsche Haus“, „Künstler-Mappen“, „Vorzugsdrucke“, die alte und neue erlesene Kunst schon mit etwa fünf Millionen Kunstblättern verbreitet haben. Die Kunstwart-Unternehmungen in Wort, Bild und Notendruck sollen fortgesetzt werden, bis sie sich gleichsam zu einer grossen Siedelung von Bauten der Ausdruckskultur zusammenschliessen. Ueber das, was schon vorliegt, unterrichtet näher das Büchlein „Kunstwart-Arbeit“, das mit seinem halben Tausend von Bildchen für 1 Mark durch die Buchhandlungen oder unmittelbar vom Kunstwart-Verlag Georg D. W. Callwey in München zu beziehen ist.

Der „Dürerbund“,

gleichfalls aus dem Kunstwartkreise hervorgegangen, wirkt durch weitere praktische Arbeit in unserm Volke. Er ist ein Bund zu ernsthafter Kulturpolitik von bald zweihundert über ganz Deutschland verbreiteten Vereinen, die insgesamt etwa eine Viertelmillion gebildeter Deutsche vertreten. Seinem Arbeitsausschusse, der durch Eingaben und Ausarbeitungen, durch Veröffentlichungen und durch Pressagitation, durch Vorträge und durch Korrespondenz mit Rat und Tat zu helfen sucht, steht Avenarius vor. Wer zum Bunde will, verlange über ihn von Georg D. W. Callwey in München seine Werbeschrift.

Kann der Kunstwart, was er will?

„Wenn sich jemals Wollen und Erreichen einer Zeitschrift mit ihrem Programm gedeckt hat, so ist das in geradezu idealer Weise beim Kunstwart der Fall.“ (Elb. Z.) „Der Kunstwart blickt auf ein fürs deutsche Geistesleben höchst bedeutungsvolles Wirken zurück.“ (Leipz. Z.) „Der Nutzen und Segen, den der Kunstwart in unser Volk trägt, ist heute noch gar nicht abzumessen.“ (Hamb. Korr.) „Welch eine Fülle von Urteil und Kunstsinn!“ (Tägl. R.) „Der Kunstwart hat uns von der Korruption des Feuilletonismus befreit.“ (Zeit) „Der Kunstwart ist in jeder Beziehung aufbauend und schaffend.“ (W. Z.) „Was leistet doch als Wächter und Warner der Kunstwart ganz allein!“ (N. M. P.) „Der Kunstwart hat durch seine streng sachliche vornehme Haltung, durch seine Unabhängigkeit und seine geist-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EMILIE PELIKAN: GEBIRGSWALD

Als Beilagen des Kunstwarts sind die mehrfarbigen sowohl wie die einfarbigen Bilder auf stärkeres Kunstdruckpapier gedruckt, mit noch grösserer Sorgfalt ausgeführt, als hier möglich ist, und wirken dementsprechend besser

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

volle Sprache bei allen wahrhaft Gebildeten Anerkennung im reichsten Masse gefunden.“ (M. N. N.) „Unter den literarischen Zeitschriften ersten Ranges eine einzigartige.“ (W. Dtsche. Z.) „Immer wird man ihn auf seinem Posten finden.“ (L. V.-Z.) „Unter allen Zeitschriften für die Kunst hat nur eine die unbedingte, allseitige Anerkennung der Gebildeten gefunden, das ist der Kunstwart.“ (St. N. N.) „Schon Klaus Groth sagte mit Recht, dass mit dem Kunstwart ein wahrer Schatz für jeden Gebildeten gewonnen sei.“ (Kiel. Z.) „Für den eingesessenen Kunstwart-Leser, der sich als innig verbundenes Glied einer Kulturfamilie fühlt, gibt es neuerdings viel zu lächeln, wenn er sieht, wie alle die Wahrheiten und Schönheiten, Wege und Ziele, die ihm seine Musterzeitschrift vertraut gemacht hat, von hundert alten und jungen Zeitungen jetzt als neueste Neuheiten in die Welt trompetet werden.“ (D. V.) „Man könnte ihn das ästhetische Gewissen der Deutschen nennen.“ (Z. f. christl. K.)

So spricht man über den Kunstwart, und zwar nicht höflich in Privatzuschriften an Redaktion oder Verlag, sondern durch den Mund der berufenen Sachverständigen in führenden Blättern aller Parteien verantwortlich vor der Oeffentlichkeit. Er hat durch Empfehlung von Mund zu Mund eine Auflagenhöhe erreicht, wie kein Blatt ähnlicher Art irgendwo und irgendwann. Wer ihn trotzdem noch nicht kennen sollte und ihn kennen lernen will, tut das am besten durch eine Probebestellung zunächst auf ein Vierteljahr, denn ein einzelnes Heft kann eine wirkliche Anschauung von seiner Arbeit kaum geben. Immerhin sind Probehefte unentgeltlich durch jede Buchhandlung sowie unmittelbar vom Verlage Georg D. W. Callwey in München erhältlich.

Bestellschein

Bei bestelle ich hiermit

..... Ex. **Der Kunstwart.** Verlag v. Georg D. W. Callwey, München

für Berlin: Georg Siemens, Berlin W. 57, Kurfürstenstr. 8
für Oesterreich-Ungarn: Hugo Heller & Cie., Wien I, Bauernmarkt 3

vom ab bis zur Abbestellung.

Preis durch Buchhandel oder Post bezogen viertelj. M. 4.— = K. 4.80
postfrei unmittelbar von der Verlagsbuchhandlung M. 4.50 = K. 5.10
1 Büchlein „Kunstwart-Arbeit“ M. 1.— = K. 1.20

1 Prospekt über die Kunstwart-Unternehmungen kostenlos

Name und Stand:

Wohnort:

Strasse und Nr.:

Erscheint monatlich zweimal und kostet 4 M. vierteljährl.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

HANS PFITZNER

Detlev v. Liliencron:
SEHNSUCHT



Aus Op. 10. Nr. 1. Aufführungsrecht vorbehalten. Mit besonderer Genehmigung des Verlags Max Brockhaus in Leipzig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



R. Lechner, Wien, phot.

DAS BRUCKNER-DENKMAL IM WIENER STADTPARK

IX. 3

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DANIEL FRIEDRICH EDUARD WILSING

* 21. Oktober 1809



IX. 3

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ALFRED CHRISTLIEB KALISCHER
† 8. Oktober 1909

IX. 3

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Atelier Elvira, München, phot.

HERMANN LEVI

* 7. November 1839

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



M. Herzfeld, Dresden, phot.

HEINRICH GUDEHUS
† 9. Oktober 1909

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IGNAZ PADEREWSKI



IX. 3

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Wagner ist ein Mann von bewunderungswürdigem Genie, ja ein so schädelspaltendes Genie, wie es für dieses Land paßt, eine neue glänzende Erscheinung in der Kunst.

Franz Liszt über Richard Wagner

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 4

Zweites Novemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Aus Richard Wagners Briefen an Freunde und Zeitgenossen

Dr. James Simon
B—A—C—H

Alfred Ebert
Einige Bemerkungen zu dem Briefe Beethovens an den Fürsten Galitzin vom 13. Dezember 1823

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

AUS RICHARD WAGNERS BRIEFEN AN FREUNDE UND ZEITGENOSSEN

Vorbemerkung

Unsere Leser haben wohl am ehesten Anspruch darauf, einen Einblick in die neueste Sammlung von Briefen Richard Wagners nehmen zu dürfen.[1]) Es ist der letzte Separatbriefband, der dem Hause Wahnfried zu verdanken ist, der letzte, umfangreichste und interessanteste, wenn dieses Charakteristikum gebraucht werden darf. Jedenfalls ist er so ungewöhnlich vielseitig, weil der Meister nicht zu einzelnen Persönlichkeiten oder zu geschlossenen Gruppen von Helfershelfern spricht, er ist so weitverzweigt, weil er einen Zeitraum von fünfzig Jahren überspannt und alle Gebiete inneren und äußeren Lebens umfaßt, er ist so ergebnisvoll, weil Wagner seine seelischen Zustände, sein Schaffen, seine Stellung zum Leben und zur Welt, endlich auch seine politischen Anschauungen der Art eines jeden der Angesprochenen so sicher angepaßt zum Ausdruck bringt, daß jedwede stoffliche Begrenzung wegfällt und der Schöpfer, Mensch und Geist in höchster Eigentümlichkeit sich offenbart.

Der Sammelband enthält sehr viel Ungedrucktes, so die Briefe Wagners an Porges, Klindworth, Standhartner, die Prinzessin Marie Hohenlohe, und sehr viel so gut wie Unbekanntes, in das bisher nur die engsten Kreise eingeweiht waren. Zu zwei Höhepunkten erhebt es sich in diesen Komplexen von Dokumenten: es sind dies die große Wendung im irdischen Lebenslauf des Meisters und die vorbereitende Zeit der Uraufführung des Tristan.

Bisher haben nur die wundervollen Briefe an Eliza Wille in die rätselvollen Tage vor und nach der Berufung durch König Ludwig einen tiefern Einblick gewährt, Briefe, die die trübste Lebenszeit Wagners jedoch nur schwach berührten. Erst jetzt wird die seltsame Periode in dieser romantischen Lebensbahn: das Penzinger Martyrium und das plötzlich auftauchende Morgenrot eines neuen Abschnitts im Dasein des Meisters ganz deutlich — Gegensätze, deren Schroffheiten man in das Gebiet der Fabel verweisen müßte, wären sie nicht wahr. Darauf der andere Höhepunkt: wie ein Wandelpanorama zieht die Tristanzeit vorüber, alle Phasen lebt der Nachgeborene lückenlos mit, bis das große Werk getan, bis Schnorr, der Unvergleichliche, durch sein jähes Ende diesem Abschnitt den tragischen Schluß gibt.

Für beide Perioden bieten wir je einen charakteristischen Brief: Heinrich Porges ist der Empfänger des einen aus höchster Not, Schnorr von Carolsfeld der des andern aus strahlendstem Glanz.

Der plötzliche Tod seines Sängers hat dem Meister die Töne tiefster Trauer entlockt; seinem alten Dresdener Freunde Dr. Anton Pusinelli gegenüber hält er mit seiner erschütternden Klage um den Tod dieses Unersetzlichen nicht zurück, wie der dritte der hier abgedruckten Briefe erweist, der mit der Sorge endet, die ihn um seinen König bedrückt. Dem selben Freund, dem als Hausarzt auch das Wohl der schwerkranken Minna anvertraut war, gilt auch der nächstfolgende Brief, der

[1]) Herausgegeben von Erich Kloß, verlegt bei Schuster & Loeffler, Berlin.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wagners schmerzvolles Empfinden über den Tod seiner Gattin rückhaltloser als jedem andern enthüllt.

Sein Verhältnis zu Hector Berlioz und eine ungeschminkte Charakteristik des von Neid und allerlei kleinlichen Empfindungen befangenen französischen Symphonikers legt der Meister in einem Brief an die Prinzessin Marie Wittgenstein, die Tochter der Fürstin Carolyne, nieder, eine Charakteristik, die um so dunklere Nuancen erfährt, als Liszts leuchtende Erscheinung ihr als Gegenstück dient.

Der Brief an Peter Cornelius dagegen berührt familiäre Sorgen: die Trennung Hans von Bülows von seiner Gattin und eine kurze Schilderung der „Nichtswürdigkeit aller Münchener Verhältnisse", die nicht nur das innige Band, das zwischen dem Monarchen und Wagner bestand, erschütterte, sondern auch den Fortbestand der glänzenden Tristan-Tage (1865) und der Meistersinger-Feste (1868) für alle Zeiten unmöglich machte, woran später allerdings auch der König nicht ohne Schuld war, da er das „Rheingold" und die „Walküre" gegen Wagners Absicht zur Aufführung bestimmte.

Die Münchener „Nichtswürdigkeit" spielte aber nicht nur dem Privatleben Wagners und Bülows die empfindlichsten Streiche, sie trat besonders heftig in den innerpolitisch niederdrückenden Tagen aus der Mitte der sechsziger Jahre in die Erscheinung, was durch nichts eindringlicher betont wird, als durch die beiden großen und bedeutungsschweren Briefe an den Arzt Dr. Schanzenbach. Mit ihnen kommen Fakta ans Tageslicht, die so unglaublich klingen, daß man annehmen möchte, es handelte sich weder um einen deutschen König, noch um Zeiten, von denen uns kaum fünfzig Jahre trennen. (Weitere Hinweise geben die Fußnoten des Herausgebers.)

Aus der Kampfesstimmung einer verwirrten Zeit heraus führt uns der letzte hier mitgeteilte Brief, ein Resumé seines Daseins, vom Jahre 1870, wieder an Pusinelli, einen der „Treuesten der Treuen", gerichtet. Wagner hatte sein Heim gefunden, sein junger Sohn — damals ein halbes Jahr alt — gedieh zu des 57jährigen Vaters inniger Freude, sein Lebensgefühl ist gestärkt, die „Hölle" hat er hinter sich, und die Krönung seines Lebenswerkes wirft noch undeutliche, aber lichte Schatten voraus: Bayreuth!

I.

An Heinrich Porges

Mariafeld bei Meilen, Zürich
27. April 1864.

Mein lieber Heinrich!

Ich bitte Sie um Ihren vertrauten Beistand in meinen Angelegenheiten. Wie ich Ihre Theilnahme und Hingebung kenne, glaube ich bei Ihnen noch eine Tugend voraussetzen zu dürfen, welche den wenigen andren Freunden, die zuletzt meinen vertrauten Umgang bildeten, abgeht: Präzision. Ich kann, sobald es sich um genaue und pünktliche Mittheilungen handelt, nicht auf Cornelius rechnen. Von meinem Freunde Standhartner, und dem zur Besorgung meiner Angelegenheiten zugestellten Dr. Liszt sind aber neuerdings Anordnungen ausgegangen, die entweder ihre Fähigkeit, oder ihre Absicht, meinen Wünschen zu entsprechen, mir in zweifelhaftes Licht stellen! Um genaue Auskunft zu erhalten, wende ich mich daher an Sie.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Von O. Bach[1]) erhielt ich seit meinem Fortgange das erste Lebenszeichen aus Wien. Sein Brief rührte mich sehr, und weniger sein Vermögen, als seine Fähigkeit durch geeignete Bekanntschaften zu vermitteln, in das Auge fassend, wies ich ihn an, durch jedenfalls wiederzuvergeltende Aufopferung dazu beizutragen, meine Rückkehr nach Wien namentlich dadurch zu ermöglichen, daß er Schutz gegen am 30. dieses Monates fällige Wechsel verschaffe, bei welchen Tausig als Girant betheiligt ist. Eine Ausgleichung dieser Wechselschuld war das Wichtigste für die Möglichkeit meiner Rückkehr: entweder mußten die hierzu nöthigen Geldmittel beschafft werden, — oder, falls dieß voraussichtlich bis zum Verfalltage nicht möglich war, so mußten im Voraus mit den Inhabern der Wechsel auf dem Wege der Schuldenverhandlung Unterhandlungen gepflogen werden, um — namentlich durch Androhung eines Wucherprozesses, so wie durch Vorstellungen meiner augenblicklichen Insolvenz, zu einer Übereinkunft zu gelangen, welche mich persönlich sicherstellte und dagegen mir die nöthige Zeit verschaffe. Bach antwortete mir nun sehr wohlwollend und berichtete auch von einer Besprechung mit Herrn Dr. Liszt, wonach ich im Ganzen des Glaubens sein mußte, man sei im Begriff, das Nöthige, sei es durch Herbeischaffung einiges Geldes, sei es durch geeignete Abmachungen mit den Besitzern der Wechsel, zu besorgen.

Meine Absicht ging hierbei hauptsächlich dahin, schnell wieder zurückkehren zu können, um — sofort meine Arbeit wieder aufzunehmen. Da meine Penzinger Wohnung zunächst noch nicht vermiethet worden war, und ich hauptsächlich auf Aufrechterhaltung des bürgerlichen Anstandes im Hause selbst hielt, ermittelte ich bei einem hiesigen Freunde die zur pränumerando-Zahlung einer halbjährigen Wohnungsmiethe erforderliche Summe; andrerseits sorgte ich für eine Übereinkunft mit meinem Verleger, nach welcher mir bis Ende dieses Jahres die zur Vollendung der Meistersinger nöthigen Subsistenzmittel gesichert waren. In dieser Fassung erwartete ich nur die Anzeige einer Beseitigung der genannten Wechselangelegenheit ab, um wieder zurückzukehren, um sofort in der mir förderlichen häuslichen Bequemlichkeit meiner Wohnung, die ich zwar sehr willig mit einer kleineren zu vertauschen im Sinne habe, an meiner Arbeit fortzufahren. Herrn Dr. Liszt hatte ich von dieser meiner Absicht, sowie davon, daß ich zur rechten Zeit die Hausmiethe an meinen Hausherrn schicken würde, in Kenntniß gesetzt: diese Zusendung habe ich nun auch rechtzeitig ausgeführt — dafür erhalte ich nun aber vorgestern die Nachricht, daß meine beiden Bevollmächtigten es für gut befunden, mit meinem Hausherrn zuvor einen Abfindungsvertrag zu schließen, um dadurch zu erlangen, daß mein Mobiliar von ihnen um

[1]) Bruder des Advokaten August Bach.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine geringe Summe verkauft werden konnte; dieß ist geschehen, angeblich, um eine, meinen Wechselgläubigern freistehende, gerichtliche Auspfändung unmöglich zu machen, in der That aber hauptsächlich, um aus dem Verkaufe einiges Geld zur Befriedigung derselben Gläubiger zu gewinnen, mit welchen demnach noch gar nicht verhandelt worden war, und deren Anmeldung man erst am 30. d. M. entgegensieht. — Somit war von keiner Seite gegen diese Wechselschuld etwas geschehen, das Einzige dagegen war Herbeischaffung einiges Geldes durch Verkauf meines Mobiliars. Wer nun aber weiß, wie mühsam eine solche Niederlassung u. Einrichtung, auch nur zum Theil, wieder herzustellen ist, wenn sie, wie es hier geschehen, vollständig aufgelöst ist, wird begreifen, welch übler Dienst mir hiermit geleistet war. Tag's darauf traf mein Geld zur Bezahlung der Miethe ein: was damit geschehen, weiß ich nicht. Wollte man blos meinen Besitz gegen gerichtliche Auspfändung schützen, so konnte man dagegen namentlich durch Hinzuziehung meines Wirthes, welcher formell noch für 4 Miethjahre zu entschädigen war, leicht eine genügende Vorkehrung treffen. Außerdem war es sehr zu bezweifeln, ob meine Gläubiger zu solchen Schritten sich angelassen hätten: unsre bisher gemachten Erfahrungen sind dagegen. Ich vielmehr wäre gewiß, durch persönlichen Verkehr mit den Leuten, die Sache in ein befriedigendes Geleise gebracht zu haben, und ich erkenne meinen Fehler, daß ich damals von Penzing fortging. Ich hätte bleiben sollen und Eines wäre gewiß gewesen: — jetzt wäre der erste Akt der Meistersinger fertig.

Genug hiervon. Ich wünschte für das Weitere Sie wissen zu lassen, was mir widerfahren ist und wie es um mich steht.

Sie sehen hieraus, wie sehr es mir angelegen war, schnell wieder nach Wien zurückkehren zu können. Die Gründe hierzu liegen in der Nöthigung, um jeden Preis an die Vollendung meiner Meistersinger zu denken. Hier, wo ich bin, konnte ich nur auf kurze Zeit ein Asyl finden. Wo soll ich hin? Nirgends steht mir eine Aufnahme zu Gebote, welche mir die nöthigen Elemente zur Stimmung für meine Arbeit bietet. Vor Allem ist mir auch ganz neue Umgebung darin hinderlich. Ein Hauptbedürfniß ist mir erst jetzt recht fühlbar geworden: ein musikalischer Umgang, d. h. ein häufiger Verkehr mit solchen Musikern, die mir nahe stehen und denen ich mich während der Arbeit leicht verständnißvoll mittheilen kann; auch ein Klavierspieler. Dies habe ich nun an meinem kleinen Wiener Freundeskreise in allerwünschenswerthester Weise gefunden. Sie kennen ihn, und stehen selbst mitten drin. Dies ist für mich ein Besitz, den ich mir nicht so leicht anderswo wieder erwerben kann. Ich bin entschlossen, trotz der äußersten Ungunst meiner sonstigen Besitzverhältnisse ihn fest zu halten. —

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich bitte Sie daher um genaue Besorgung folgender freundschaftlicher Aufträge. — Suchen Sie O. Bach auf (Stadt 677 Heiligenkreuzer Hof.) Veranlassen Sie ihn, sich bei Liszt nach dem genauen Stande der Wechselangelegenheit zu erkundigen, um zu erfahren, ob ich, bei einer vorsichtigen Wiederkehr, persönliche Gefahren zu befürchten hätte. Dies muß er aber, durch bloße Kenntnißnahme der Sachlage, in der Weise zu erfahren suchen, daß er meine ihm mitgetheilte Absicht, wieder zurückzukehren, nicht verräth. Ich habe meine Gründe hierzu, und muß dringend um Beobachtung dieser Diskretion bitten. Erhalten Sie hierüber beruhigende Auskunft, so ersuche ich Sie ferner den Käufer meines Mobiliars aufzusuchen. Er wird mir als ein Liszt befreundeter, verläßlicher Wiener Bürger, Namens Rebel, genannt. Diesem Manne bitte ich Sie in meinem Namen die Proposition des Rückkaufes wenigstens eines Theiles meines Mobiliares zu machen. Bitten Sie ihn, er möge, wenn er hierauf eingehen wolle, zu diesem Zwecke auch sämmtliche Effekten noch 14 Tage an sich behalten; ich würde mich dann mit ihm in der Weise vergleichen, daß ich Alles oder einen Theil, mit gern ihm überlassenem billigen Gewinn, ihm gegen ratenweise Abzahlung wieder abkaufe.

Sollte Ihnen hierfür eine günstige Zusage glücken, so bitte ich Sie, sofort mich davon zu benachrichtigen. Dann des Weiteren handelt es sich jetzt um eine Wohnung. Je nach den Umständen (mit oder ohne Möbel) ziehen Sie nach einer Sommerwohnung in Dornbach, Nußdorf usw. (natürlich nur nicht in Hietzing, Penzing) Erkundigungen ein. Haupterforderniß hierfür ist Sicherstellung gegen nahes Klavierspiel. Es ist möglich, daß Ihnen schnell das richtige zu finden glückt. Dann miethen Sie, bei erhaltener Sicherung für den ersten Hauptpunkt, sofort. Giebt der gegenwärtige Besitzer meines Mobiliares keine günstige Antwort, so müßte auf eine Wohnung mit Möbles Bedacht genommen werden: fänden Sie jedoch nichts Geeignetes mit Möbles, so könnten Sie auch eine unmöblirte Wohnung selbst dann auch miethen, weil es in Wien leicht ist, die nöthigen Möbles sich auszuleihen. —

Verstehen Sie mich recht, lieber Heinrich; mir liegt Alles daran, schnell zurückkehren zu können. Ist dies nur eben einigermaaßen möglich, — vielleicht selbst auch durch Geheim- und Zurückhaltung, so machen Sie sich wegen der Wahl einer Wohnung keine allzugroßen Scrupel, namentlich auch wegen des Preises; es würde ja zunächst immer nur für einige Zeit sein. Nehmen Sie unsern guten Fritz[1]) mit: Ihr Beide seid ja so zuverlässig und präcis. Fürchten Sie keinen Vorwurf, daß mir das Gewählte nicht recht sei, sondern wählen Sie eben nur, daß Sie mir

[1]) Dr. Friedrich Porges, Bruder von Heinrich P.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schell schreiben können: Komm, und steige da und da ab! Das ist mir das Liebste, was ich erwarte. — Ist es nicht auf dem Lande selbst, so acceptire ich auch eine Vorstadt: nur möglichste Ruhe! Bloß ein Zimmer und Kammer werden Sie wohl schon deßhalb schwerer finden können, weil da die Nachbarschaften die Ruhe schwieriger machen. Etwas größer wird — aus diesem Grunde — daher wohl schon die Wohnung genommen werden müssen. Seien Sie resolut, und ruft mich schnell ein!

Der Zweck hiervon geht einzig auf die Meistersinger: ich muß sie in diesem Jahre fertig machen, und möglichst Anfang nächsten Jahres in Wien aufführen. Hiefür will ich auch sogleich an Ort und Stelle thätig sein. —

Mißverstehen Sie mich jetzt nicht, wenn ich Sie dringend um Geheimhaltung dieser mit Ihnen getroffenen Abmachungen bitte. Weihen Sie O. Bach ein, aber unter derselben Bedingung. Sonst aber Niemand von meinen Freunden! Ich habe ganz bestimmte Gemüthsgründe hierzu. Auch glückt Alles nur, wenn nicht Viele davon wissen: Cornelius schwatzt furchtbar, und dann giebt es gleich ein Hin- und Hergerede, was ich nicht will. Es hilft uns doch Keiner. Meine neue Anwesenheit in Wien muß für Alle andere ein fait accompli sein; für die Meisten gewiß auch eine Freude, die wir ihnen somit bereiten wollen. —

Jetzt wissen Sie Alles, liebster Heinrich! Machen Sie mir wieder etwas Lebenslust durch promptes und geschicktes Handeln. — Da ich jetzt noch nicht genau angeben kann, wo ich mich in einigen Tagen aufhalten werde, behalte ich mir vor, um die Zeit, wo Sie zu einer Nachricht für mich gerüstet sein werden, also in etwa 3 oder 4 Tagen Ihnen zu telegraphiren, wohin Sie mir zu schreiben haben; vielleicht am Besten ebenfalls das Wichtigste telegraphirt. Ich werde dafür sorgen. —

Was ich jetzt Alles durchgemacht habe, ist nicht zu sagen. Wenn ich daher immer nur einzig noch die Vollendung der Meistersinger im Sinne habe, so hat das etwas zu bedeuten. Ich fühle aber, ein Windstoß kann jetzt Alles umwerfen: etwas muß mir jetzt nach Wunsch gehen, sonst wendet sich Alles in mir um. Mögen Sie mir denn eine schnelle gute Nachricht geben können!

Herzlichen Gruß liebster Heinrich!

Sie begreifen gewiß, daß wenn ich so eifrig nach Wien zurückzukehren wünsche, Ihr freundlicher, geistvoller Umgang nicht wenig mich dabei anzieht. Nun! Machen Sie's gut!

Von Herzen Ihr

Richard Wagner.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

II.

An Ludwig Schnorr von Carolsfeld

Starnberg, 20. Mai 64.

Lieber Schnorr!

Glauben Sie mir, das Ideal ist erfüllt. Es ist nichts Schöneres, Vollkommeneres denkbar! —

Ein junger König, voll Geist, Tiefe und unglaublicher Innigkeit, der offen vor seiner Umgebung mich als seinen einzigen und wahren Erzieher nennt! Er kennt meine Werke und Schriften, wie vielleicht kein Andrer, ist mein Schüler — wie vielleicht kein Andrer, und fühlt sich berufen, Alles zu verwirklichen, was irgend von meinen Plänen durch Menschen verwirklicht werden kann. Und dazu ist er königlich: er hat keinen Vormund, steht unter keinem Einfluß, u. giebt sich den Regierungsgeschäften so ernst und sicher hin, daß alle wissen und fühlen, er sei wirklich König.

Was ich in ihm gefunden habe, ist nicht zu beschreiben. Täglich werde ich durch seinen hinreißenden Umgang mehr inne, welches unglaubliche Wunder mir hier mein Schicksal zugeführt hat. —

Hierüber also — keine Spur von Zweifel! —

Ich habe keinen Titel, keine Function, keine Verpflichtung: ich bin nichts als Richard Wagner. Mit mir verachtet der König das Theater und namentlich die Oper. Er weiß mit mir, daß nur durch außerordentliche Leistungen auch nach jener Seite zu Einfluß geübt werden kann. Diese zu Zeiten zu veranlassen, steht voll und ganz in meiner Macht. So fassen wir denn zunächst eine möglichst vollendete Aufführung des Tristan in's Auge. Die Zeit derselben hängt zunächst einzig von Ihnen ab. Sobald Sie daher über Ihren nächstjährigen Urlaub im Gewissen sind, machen Sie mir davon Anzeige. Sorgen Sie dafür, daß Sie Ihre 3 Monate unmittelbar zusammenhängend haben, so daß Sie für diese Zeit mir und dem König angehören (Ihre nöthige Erholungszeit abgerechnet): dieß soll für alle Jahre gelten, so lange Sie noch kräftig wirken. — Sorgen Sie auch, daß ich bald erfahre, wann Ihre Zeit ist, denn hiernach sollen sich dann die andren nöthigen Engagements richten. Was ich für die Nibelungen als Aufführungsplan entworfen, soll schon für den Tristan als Norm gelten.

Also: — Seien Sie jedes Jahr 3 Monat mein! — Abgemacht! —

Herzliche Grüße an die verehrte Gemahlin!

der Ihrige

Richard Wagner.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

III.

An Dr. Anton Pusinelli

Mein lieber, treuester aller Treuen!

Deine Zeilen haben mich zu Thränen gerührt, die diesmal Deiner Liebe galten! Doch ließ ich einige Stunden, nachdem ich ihn erbrochen, Deinen Brief ungelesen: ein erster Blick auf eine Stelle darin ließ mich plötzlich ein neues Unglück, das Du mir etwa meldetest, ahnen und — ich fühlte mich gänzlich unfähig, einen neuen Todesschrecken zu ertragen. — Endlich — löste sich der Irrthum, und ich hatte Dir nur für diesen neuen Beweis Deiner edlen Theilnahme zu danken, ohne von Neuem über die wunderbare Absichtlichkeit meines Schicksals zu erschrecken, welches durchaus nur auf so lange meine Wunden zu pflegen scheint, bis ich wieder, ohne sofort zu erliegen, neue Todesstöße empfangen kann.

Zürne mir nun nicht, wenn ich Dir bekenne, daß ich am 23. Juli (Sonntag) 2 Stunden in Dresden war, ohne Dich aufzusuchen. Ich wollte meinen Ludwig[1]) noch einmal sehen und ihm einen letzten Kuß auf die Stirn drücken — trotzdem dieß mich gerade nach — Dresden führen mußte. Ich kam um 2 Stunden zu spät: das bunte Sängerfest[2]) hatte die Dampfzüge verspätet: die Aerzte hatten Beschleunigung des Begräbnisses verordnet. Ich traf nur noch die jammernde Frau im Hause. — In Dresden zu weilen, war mir unmöglich: ich ging sofort, fast blind, nach dem Prager Bahnhof, von wo sofort der Zug nach Prag absauste. So gelangte ich unverzüglich nach München zurück.

Seitdem empfinde ich eine Lähmung und Schwäche meiner Nerven, wie ich sie bisher noch nicht kannte. Ich hoffe in einigen Tagen eine kleine Jagdhütte des Königs im hohen Gebirge — einsam im Walde — beziehen zu können. Vielleicht stärkt mich dort Luft und Stille. — Tristan wird nie wieder aufgeführt. Das wird meines edlen Sängers Denkmal sein!

Noch fasse ich es nur als einen Traum, daß ich ihn verloren haben soll!

Als der furchtbare Muskelentzündungsschmerz im Knie ausbrach, stand sofort der Tod vor ihm, und er rief: „Leb' wohl, Siegfried! Tröstet meinen Richard!“ — Nun habe ich noch einen Ludwig, jung, ideal, schwärmerisch innig, bis zur Leidenschaft mir ergeben! — O, welche Sorge empfinde ich um den!! —

[1]) Schnorr von Carolsfeld, der am 21. Juli gestorben war.

[2]) Das in Dresden kurz zuvor stattgefunden hatte.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Leb' wohl, mein lieber, lieber Anton! Tausend Thränen danken Deiner Liebe!

München, 2. Aug. 1865.

Dein R. W.

IV.

An Dr. Anton Pusinelli

Marseille, 26. Jan. 1866.

Mein lieber, theurer Freund!

Dein Telegramm mit der traurigen Kunde[1]) wurde mir von Genf aus wiederum telegraphisch hierher nachgesandt; auch dieß konnte in Genf erst gestern Abend vollzogen werden, weil ich seit vorigen Montag von dort verreist bin, die Orte sehr häufig wechselte und eben erst gestern Nachmittag dorthin Nachricht gab, daß ich Briefe und Depeschen vorläufig hier erwarte. Ich kann nun bis heute Morgen, nach mühseliger Nacht, meinen Zustand noch nicht anders schildern, als den einer vollständigen Betäubung, in welcher ich dumpf vor mich hinbrüte — brüte — ohne zu wissen, was ich etwa auszusinnen hätte!

Mein Maaß ist überfüllt: Und eine Natur, die dazu gemacht ist, in liebevoll gepflegter Ruhe unaufhörlich zu schaffen und künstlerisch zu erfinden, findet sich endlich unter einer Verwendung, wie das Leben sie mir angedeihen läßt, so bestimmt gemißbraucht und falsch verwendet, daß mir endlich hierüber ein Lächeln ankommen muß, welches der Welt leicht für eine Art Wahnsinn gelten könnte! — Genug! Beachten wir jetzt das Nächste! Zu sagen ist hier heute nichts! —

Ich erwarte, meinem heutigen Telegramm zufolge von Dir einen Brief in Genf, welchen ich Anfang künftiger Woche etwa dort anzutreffen hoffe. So werde ich genauer erfahren, wie Alles vorgegangen ist, und in welcher Weise ich von Dir und meinen Dresdner Verwandten vertreten worden bin. Ich nehme an, daß Eure freundliche Fürsorge der Leiche meiner unglücklichen, armen Frau in meinem Namen dieselbe Ehre erzeigen ließ, die ich ihr erzeigt haben würde, wenn sie glücklich an der Seite des von ihr beglückten Gemahles dahingeschieden wäre. Ganz in diesem Sinne bitte ich für ihre Ruhestätte zu sorgen.

Auf den Wunsch der Verstorbenen habe ich im vorigen Jahre ihr eine Vollmacht zugestellt, über alles in ihrem Besitze befindliche gemein-

[1]) Dieses Telegramm Pusinellis meldete den Tod seiner Frau Minna.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

same oder mir gehörige Eigen nach Gutdünken zu verfügen: Ich nehme daher an, daß sie letztwillig über Alles bestimmt hat, und glaube daher, in nichts mehr mich zu mischen zu haben. Die jetzt etwa noch für das Begräbniß, die Grabstätte, u. s. w. auflaufenden und aus der hinterlassenen Baarschaft nicht zu deckenden Kosten bitte ich Dich, mein theurer Freund, mir sofort zu berechnen, um den Betrag umgehend von mir in Empfang zu nehmen.

Ruhe, Ruhe dem furchtbar gequälten Herzen der Bejammernswerthen!!

All' mein eignes Vornehmen und Trachten hat nur noch den einen Sinn, mich gegen die unerhörtesten Störungen meiner Ruhe um jeden Preis in der Weise zu schützen, daß ich endlich noch die Fassung finde, meine Werke zu schaffen und zu vollenden, weil ich andrerseits fühle, daß ich dieß noch muß und kann. Deshalb bin ich jetzt in die Nothwendigkeit versetzt, meinem jugendlichen Freunde, dem König von Bayern, in seinem leidenschaftlichen Wunsche, mich von Ostern wieder in seiner Nähe zu haben, auf das Bestimmteste zu entgegnen, da ich mich entschieden habe, nur noch zu arbeiten, nicht aber mehr aufzuführen. Arbeitsruhe finde ich jedoch in diesem unmittelbaren, so furchtbar dem Neide und Hasse ausgesetzten Verkehr mit einem Könige unmöglich. Dieß jetzt mein Kampf.

So trifft denn immer, und zu jeder Zeit Alles zusammen, mein Herz zu quälen und zu ängstigen! Wohl muß es gesund und kräftig gemacht sein, um Alles auszuhalten. Meine arme Frau erlag, da sie jedenfalls organisch hierfür weniger gut ausgestattet war. Welche Noth! Welches Elend! Oh, sie, die endlich schmerzlos den Kampf abbrach, ist zu beneiden! Wann, wann finde — ich — Ruhe?

Leb' wohl, lieber edler Freund! Ich komme nun einst auch einmal [auch] nach Dresden und nehme Deine Gastfreundschaft in Anspruch, habe Dank, innigen Herzensdank. Dein vielgeprüfter Freund

Richard Wagner.

V.

An Prinzessin Marie Wittgenstein

Zürich, 8. Febr. 58.

Mein liebstes Kind!

Ich ging recht beruhigt und selbst erbaut von Paris fort. Zum ersten Male machte ich unter Franzosen sympathische Bekanntschaften, was mir zuvor fast undenklich schien. Hierzu rechne ich die Familie

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hérold, in die mich Ollivier[1]) einführte; dort lebte der Tannhäuser, den man in Wien — zur größten Zufriedenheit — und in Berlin — zum großen Mißvergnügen gehört hatte. Der innige Enthusiasmus dieser Familie war mir höchst überraschend. Selbst der Familie Erard wußte ich ziemliche Wärme abzugewinnen; ein nach Paris berichtetes Abenteuer, das mir sehr rührender Weise im Straßburger Theater durch eine überraschend gute Aufführung der Tannhäuser-Ouverture begegnet war, lenkte eine besondere Theilnahme auf mich. Dieses Abenteuer, das mich sehr tief ergriff, erzähle ich Ihnen einmal mündlich; es hat sehr entscheidend auf meine Stimmung gewirkt. Unter so günstigen Umständen glückte es mir auch leicht, Madame Erard einen schönen Flügel für mich abzugewinnen; ich darf ihn in 4 bis 6 Wochen erwarten, und Bruder Franz [Liszt] wird nun bei mir dem Stolze, schlechte Klaviere so zu behandeln, daß sie wie gute klingen, nicht mehr fröhnen können. Ich freue mich auf den Ankömmling ungemein. Madame Erard aber habe ich die Dedication meiner ersten in Paris erscheinenden Oper versprochen. Ollivier ist, wie Sie kennen gelernt haben werden, von der einnehmendsten Liebenswürdigkeit; sein Benehmen gegen mich ist über alles Lob erhaben. Es war mir sehr wohlthuend. Auch meine Angelegenheiten, für die ich ihm eine Procuration hinterlassen habe, sind dadurch nun in die sicherste Obhut gebracht, so daß ich, wenn man in Paris einmal etwas von mir wissen will, jetzt weiß, daß es nur unter den mir günstigsten Verhältnissen geschehen wird. Blandine[2]), von gleicher Begabung und Tiefe wie ihre Schwester, fesselt durch ihre Sanftmuth und Ruhe; ihr Auge spricht ganz die Liebe des Vaters aus, während Cosimas mehr seine Begeisterung ausstrahlt. Halte ich zu diesen beiden Töchtern nun noch Daniel, so muß ich zu meiner Verwunderung erkennen, daß hier die Natur einmal von ihrer Regel, dem bedeutenden Vater gewöhnlich unbedeutende Kinder zu geben, auf das Bestimmteste abwich. Das muß eine besondere Bewandniß haben, und diese kann ich mir namentlich nur aus der besonderen Natur unseres Franz erklären. Er hat etwas unwillkürlich zur Aneignung hinreißendes an sich. Ich beobachtete dieß an mir selbst mit größter Deutlichkeit; es gehen in meinem Wesen, Gebahren und Benehmen Veränderungen vor, die ich oft — auch ganz äußerlich — als reine Reproduktion des Eindruckes erkenne, den Liszt auf mich machte. Namentlich in der Ruhe und Sicherheit nach außen bemerke ich oft Züge an mir, die, wenn ich ihrer inne werde, mich so bestimmt an Franz erinnern, daß ich mit Lächeln mich als seine Copie erkennen muß. Ich glaube fast, es wird Ihnen auffallen, wenn Sie wieder mit mir zusammen-

[1]) Liszts Schwiegersohn.

[2]) Liszts älteste Tochter, die Gattin Olliviers, die Wagner in Paris am 10. Oktober 1853 zum erstenmal gesehen hatte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

treffen. Mir wird ganz wohl dabei, wenn ich das gewahre, denn ich empfinde darin einen entschiedenen Schritt zu meiner Vollendung . . .

Am Tage meiner Abreise mußte ich längere Zeit mit Ollivier mich im Palais de justice aufhalten: dort schritt ich eine Stunde lang in der Salle des pas perdus mit Advokaten in der Robe und Barett auf und ab, um ihnen auf ihren Wunsch den Tannhäuser zu erklären, was sie mit vieler Wärme aufnahmen. Ueberhaupt habe ich ein recht wohlthätiges Gefühl namentlich auch aus meinen diesmaligen Pariser Wahrnehmungen gewonnen: ich bin ein geliebter Mensch! Das macht vielleicht meine unglaubliche Rückhaltlosigkeit und Hingebung in der Mittheilung, man kann das, von der gemeinen Lebenstimmung aus, nicht anders als mit der fast sorgenvollen Theilnahme erwidern, die ungefähr ausdrückt, daß solch ein Mensch, der so wenig an sich, sondern nur an den ihn erfüllenden Gegenstand denkt, nothwendig viel Leiden ausstehen muß, was dann zum Mitleiden auffordert, dem die Empfindung der Liebe so nahe liegt. Die Bewunderung, die man einem großen Künstler zollt, entgeht mir somit fast ganz; denn scharf hervortretende, außergewöhnliche Begabungen entgehen mir. Ich habe nur das Band, wodurch gewöhnlichere Talente zu einer starken Action conzentriert werden, so daß sie während dieser Action zu Stande bringen, was der einzelnen Begabung technisch unmöglich wäre. Dieß ist, glaube ich, das volle Selbstvergessen, das Vergessen der Welt um mich, das schrankenlose Erfülltsein von dem Gegenstande, der eben deswegen stets ein großer und tiefer sein muß, weil alles geringere jene Wirkung nicht auf mich ausüben könnte. Dieß wurde mir auch an meinem Gegensatze, Berlioz, recht klar. Dieser hat nun unzweifelhaft alle Gaben des Genius, ohne den Geist desselben, eben jenes Band. Er sieht immer nur das Detail seines Gegenstandes vor sich, und ist darin so bedeutend, daß er dieses Details so lebhaft sich zu bemächtigen weiß. Er hat mir seinen Operntext vorgelesen, und meine Sorge um ihn dadurch um einen Grad vermehrt, der mich geradezu wünschen macht, ich möge nie wieder mit ihm zusammentreffen, weil mir die Pein, einem Freunde so gar nicht helfen zu können, endlich qualvoll unerträglich sein muß. Dieser Text ist offenbar die Spitze seines Unglückes, die nun durch nichts mehr überboten werden kann. Diesem unglücklichen Machwerk, das als solches doch keinem Menschen entgehen kann, von ihm die letzte und höchste Bedeutung für seine Künstlerlaufbahn gegeben zu sehen, dem er Alles opfert und nichts mehr folgen lassen will, muß doch mit mehr als Wehmuth erfüllen. Bezeichnend war mir die Art seines Vortrages des Textes; er las mit großer Anstrengung, mit starkem Accent und allem Aufwande der Begeisterung, ohne je auch nur das mindeste Zeichen einer wirklichen Begeisterung gewahren zu lassen, so daß sein Ausdruck mich

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

oft sogar an schlechte Schauspieler erinnerte, denen man eine falsche Rolle gegeben hat. Nichts war in ihm heftig, als der Eigensinn der Meinung, die wiederum aber nirgends wahrhaft sicher zu sein schien. Ich hatte große Mühe, mein schmerzliches Erstaunen über die unerhörte Beschaffenheit des Ganzen ihm nur in Zweifeln und Bedenken gegen Einzelnes zu erkennen zu geben, wodurch natürlich aber, sobald das Ganze nun einmal aus Schonung gelten gelassen werden soll, nie Verständigung herbeizuführen ist. Ich schied mit großer Bekümmerniß von ihm, deren für ihn möglichen Falls betrübenden Aeußerungen er mir allerdings zu ersparen im Stande war, da er seinerseits nie wirkliche Theilnahme und Mitgefühl zeigt: er hat eben doch wohl keine Liebe; das ist der Schlüssel zu dem beklemmenden Räthsel seiner Natur. Schlimm ist's nun für seine Freunde, ihm zu genügen. Er setzt uns in die bedenkliche Verlegenheit, uns selbst und endlich auch die Welt täuschen zu sollen, um nur ihn in der Täuschung über uns und sich zu erhalten: man sieht auf den ersten Blick, daß der Versuch einer Enttäuschung für ihn sogleich den Bruch und Verlust seiner Freundschaft herbeiführen müßte, denn er hat Niemand auf der Welt je gehabt, dem er sich und seine Meinung aufzuopfern im Stande gewesen wäre. Unter Umständen, und wenn man überhaupt schweigt, kann man sich nun wohl entschließen, durch Schweigen die Täuschung der Welt zu unterhalten, sich selbst aber täuschen zu wollen, fällt schwieriger, und mir widerstrebt dieß kunstvolle Experimentieren ganz und gar; da nur hierdurch aber die Täuschung Berlioz's selbst aufrecht zu erhalten wäre, so muß ich offen wünschen, nicht wieder in die quälende Lage zu kommen, nur so einem Freunde dienen zu können. — Gott, welche Wohlthat ist dagegen meine Beziehung zu Liszt! Ich gestehe, daß ich eigentlich das Höchste, im Leben erreichbare, darein setze, gränzenlos wahr und aufrichtig sein zu können. Diese Bedeutung hat für mich jedes mir theure Verhältniß, und die Größe seines Werthes mißt sich mir einzig nach dem Gefühl der Möglichkeit, rückhaltslos wahr sein zu können; wogegen meine stärkste Qual in der Nöthigung besteht, wenn nicht durch Verstellung, so doch durch Zurückhaltung im Unklaren über mich lassen zu müssen; und diese Nöthigung ist doch eben der charakteristische Inhalt aller unserer eigentlichen Lebensbeziehungen, denn hierzu haben wir ja zunächst von der Natur nur die Vernunft erhalten, als eine täuschende Schutzwaffe. Wirklich begründet sich auch das stete Wachsen meiner Freundschaft zu Liszt beinahe lediglich auf die immer fessellosere Ausdehnung der Aufrichtigkeit und Rückhaltslosigkeit zwischen uns; hierzu ist erstlich die Liebe nöthig, dann aber auch, bei Naturen wie die unsrigen, die intellectuelle Breite und Ergiebigkeit der Anlage, denn hierdurch erhält die Liebe erst die unverzagte Kraft, die bei dürftigen intellektuellen Anlagen bald zurück-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bleiben muß. So ergänzt bei uns eins das andere; wo wir scheinbar gänzlich differiren, bedarf es nur der größten Aufrichtigkeit, um die Verständigung alsbald herbeizuführen. Ihr habt daher ganz recht, unsere Freundschaft zu vergöttern: ihr wird man nicht so bald wieder begegnen. —

Franz schrieb mir zuletzt über Calderon, und frug mich um Rath, von wo aus er sich mit ihm zu befassen anfangen solle. Das Thema der Ehre und des Katholizismus, das ihm in meiner Mittheilung am stärksten hervortrat, findet er allerdings nicht, wie er zu vermuthen scheint, in einem bestimmten Kunstwerke ostensibel ausgedrückt; die mir aufgegangene Bedeutung desselben beruht vielmehr auf dem Gesamteindrucke der ganzen spanischen Literaturperiode auf mich. In den Stücken, in welchen die Ehre das besondere Thema bildet, bleibt das Gefühl des Verlangens nach dem erlösenden Gegensatze vielmehr das unausgesprochene Geheimniß des Dichters; die Darstellung selbst schließt aber fast immer mit der äußeren Genugthuung an das nationale Gefühl ab, während nur wir die Aufopferung des Mitgefühles schmerzlich empfinden. Niemand ist hierin objektiver als Calderon. Aber eben diesen Schmerz lösen nun die geistlichen Dramen auf, und hier ist es, wo Franz ungefähr das finden wird, was er verlangt. Ich selbst habe sie mir noch größtentheils vorbehalten. Übersetzt sind davon 2 Bände von Eichendorff; neuerlich auch 2 Bände von Franz Lorinser. Wie sie zu verwenden sein sollten, davon habe ich noch keinen rechten Begriff, bin überhaupt nicht für die Verwendung solch fertiger Kunstwerke gestimmt; es müßte sich denn etwas finden, was, ganz wie es ist, in Oratorienform componiert werden könnte. Ich will sehen, was mir aufstößt, wichtig ist aber, wenn Franz selbst den sympathischen Stoff entdeckt. — Was arbeitet der Unermüdliche jetzt? —

Nun, für heute hat mir der Brief geholfen. Das nächste mal schreibe ich an die Kapellmeisterin.[1]) Grüßen Sie sie und Bruder Franz aus vollem Herzen! Und Sie, mein liebstes Kind! Machen Sie, daß wir bald Aug' in Auge uns sagen, was wir uns sind! Leben Sie wohl, und haben Sie innigen Dank für Ihre Liebe!

Ihr

Richard Wagner.

[1]) Die Fürstin Carolyne Wittgenstein.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

VI.

An Peter Cornelius

Lieber Freund!

Ich habe sofort Deinen Wunsch Hofr. Düfflipp[1]) zur Befürwortung empfohlen. Sei so gut, Dich mit diesem demgemäß in Beziehung (oder besser: Vernehmen) zu setzen. Deinen Entschluß, München zu verlassen, muß ich in jeder Hinsicht gut heißen, wenngleich die Nöthigung dazu mir sehr bedauerlich ist.

Daß unser aller Vertrauen, welches uns das Münchener Verhältnis vor $2^1/_2$ Jahren wieder anknüpfen ließ, vollständig grundlos war, erkannte ich bereits, als ich Ende 1867 zuerst wieder dort eintraf. Nur noch die Meistersinger nahm ich vor und war fest, dann nie wieder nach M. zurückzukehren. Ich hoffte dagegen, meine Freunde, namentlich auch Bülow, würden sich kraft eignen Talents und in weniger hochgespannter Sphäre, als die meinige einzig sein konnte, ruhig dort halten können. Gegen die anderseits gefürchteten Folgen meines Abends in der Kaiserloge[2]) trat bald jedoch die Reaktion ein, welche zu tiefen Schnitten führte. Man griff bei Se. Majestät von neuem die Ehre von Fr[au] v. B[ülow] an, welche bei diesen Anzeichen für immer mit München zu brechen, und nur noch ihre Scheidung von demjenigen zu betreiben hatte, dessen Namen und Ehre sie nicht länger durch den ihr zugedachten Haß befleckt wissen wollte. Mit Recht konnte sie dem Zögernden noch vor wenigen Monaten die Vollziehung einer Scheidung von ihr auch als günstig für sein ferneres Verbleiben in seiner Münchener Stellung anempfehlen, da der Vorwurf, daß er diese seinen Gefälligkeiten als Ehemann verdanke, nun unmöglich würde; sie war geneigt, um diesen Preis sogar alle Härten einer Scheidung über sich ergehen zu lassen. B. dankte ihr und gab ihr Recht, nur erklärte er, daß seine Stellung ganz für sich durch die Nichtswürdigkeit aller Münchener Verhältnisse und seinen steten Ärger darüber ihm im höchsten Grade verleidet sei und er unter allen Umständen sie aufgeben würde. Hierüber sind durch Dokumente belegte Erklärungen von mir an wichtiger Stelle niedergelegt worden, auf welche mich nöthigenfalls beziehen zu dürfen ich mir vorbehalten habe. —

Soviel auch für jetzt hierüber an Dich und meine Freunde! —

[1]) Hofrat Lorenz von Düfflipp, Sekretär König Ludwigs und Nachfolger Pfistermeisters im Königlichen Kabinett.

[2]) Bei der Erstaufführung der „Meistersinger", wo Wagner vom Könige in ungewöhnlichem Maße ausgezeichnet wurde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Was wir alle erlitten und ertragen haben, übersteigt jede Vorstellung! Sei froh, diesem Allen den Rücken zu wenden! Grüß' Deine gute Frau und behalte auch mich im Angedenken!

Tribschen, 8. September 1869. Dein Richard.

VII.

An Dr. Schanzenbach[1])

Geehrtester Herr!

Die Versicherungen ernstlichster und angelegentlicher Theilnahme für mich, welche Ihr letztes höchst dankenswerthes Schreiben enthält, verpflichten mich Ihnen von Neuem, und veranlassen mich umsomehr zu einigen weiteren Mittheilungen, als ich zu erkennen glaube, daß bei Ihrem warmen Gefühl für den König und sein Land, und bei der günstigen Stellung, in der Sie sich jetzt zu einem höchst einflußreichen bayerischen Staatsmann befinden, diese Mittheilungen, indem ich sie Ihnen mache, mich von einer Last befreien, die ich bisher durch mein Schweigen mir auferlegen mußte, weil ich niemand ersah, dem ich, ohne meinen erhabenen Freund selbst zu berühren, über das, was mich bedrückte, mich mittheilen konnte.

Sie werden bereits erfahren haben, daß auf meine herzliche Vorstellung deshalb Se. Majestät darein willigt, daß ich Ihn erst nach dem Schluß der Kammersession — etwa Ende März besuche: dem gleichzeitig neu bekräftigten Wunsche meines Gönners, das gegen meinen Willen mir aufbewahrte Grundstück in München dann wieder zu beziehen, um dauernd daselbst mich niederzulassen, werde ich nicht entsprechen, und deshalb mich nun schriftlich über die Gründe hierzu erklären müssen, da der viel geeignetere mündliche Verkehr hierüber dem Fürsten Hohenlohe Verlegen-

[1]) Der Adressat war eine Persönlichkeit, die damals mit maßgebenden politischen Faktoren Fühlung hatte. Dieser Brief kennzeichnet in lapidarer Weise die damalige Situation und läßt die Persönlichkeiten und die Verhältnisse mit plastischer Deutlichkeit vor unser Auge treten. Freilich spricht aus den Worten des Meisters auch die große Verstimmung und Bitterkeit des so schwer Gekränkten und Mißverstandenen und bei der Verwirklichung seiner höchsten künstlerischen Ideale so verhängnisvoll Gehemmten. Diese berechtigte Verstimmung tritt bei der Beurteilung der äußeren politischen Verhältnisse Bayerns in der damaligen Zeit und in der Beurteilung der dafür verantwortlichen Männer besonders hervor. Einige Stellen, die geeignet sein könnten, persönliche Empfindungen noch Lebender zu verletzen, sind punktiert.

Der Herausgeber

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heiten bereiten könnte. Ich werde mich bemühen, meine Weigerung, dem königlichen Wunsche zu willfahren, so zu motiviren, daß daraus dem Fürsten Hohenlohe nicht der mindeste Schatten entsteht, welcher in das so höchst nöthige Vertrauen des Königs zu seinem ersten Minister fallen könnte. Ich werde zugleich meinem erhabenen Freunde genau zeigen, wie er sich volle Beruhigung und Befriedigung in Betreff der von Ihm so feurig und leidenschaftlich ausdauernd gehegten Wünsche für das Gedeihen künstlerischer Schöpfungen und Leistungen zu verschaffen habe, deren Bedeutung von Ihm ebenso kräftig und innig erkannt ist als sie von Seinen seitherigen Beamten, sowie von den bisher in München bestellten Kunstpflegern verkannt und gelegentlich verhöhnt wird. —

Die in Bezug hierauf zu treffende Übereinkunft wird zugleich dazu dienen, mir einige nöthige Ruhe und genügende Befriedigung zu geben, so daß mein Verhältniß zu dem Könige von Bayern einen für keinen Minister der Welt anstößigen, und selbst die pöbelhaft verhetzte öffentliche Meinung wohl beschwichtigenden Anschein gewinnen soll. Und daß es eben nur diesen Anschein gewinne, kann mir, der ich durch jenes außerordentliche Verhältniß in einen Kreis von Beunruhigungen und Agitationen gezogen worden bin, denen ich durch jede Vorkehrung auf das angelegentlichste auswich, und der ich dadurch auf eine Weise gepeinigt worden bin, daß ich die gemeinste bürgerliche Noth dem vorzuziehen gesonnen bin, nur erwünscht sein und einzig erstrebenswerth dünken. — Dieß, was mich betrifft. —

Anders aber erkenne ich die Aufgabe des Mannes, der sich berufen, sowie der Eigenschaften und des Willens mächtig fühlt, dem bayerischen Staat zu der ihm schmählich verloren gegangenen Würde zu verhelfen. Diesem mußte es ersichtlich sein, daß die seit anderthalb Jahren gegen mein Verhältniß zum König von Bayern gerichteten Agitationen Motive und Thatsachen in sich schließen, welche ihm nicht nur nicht zu ignoriren, am allerwenigsten zu sekretiren, sondern im Gegentheil auf das kräftigste an das Licht zu bringen und der strengsten Ahndung der Gerechtigkeit zuzuweisen seien. Oder glaubt der Fürst von Hohenlohe, daß in Bayern ein kräftigendes und heilsames Staatsregiment herzustellen sein wird, wenn die dem königlichen Ansehen und der monarchischen Würde jahrelang zugefügten schamlosen Verunglimpfungen und Preisgebungen nicht in der Art gerächt würden, daß vor Allem die königliche Würde fest und ehrfurchtgebietend, als einziges und letztes Palladium des so sehr bedrohten bayerischen Staates anerkannt sei?

Ganz unzweifelhaft ist der Fürst von Hohenlohe nicht dieser Meinung, und es würde mir gewiß sehr übel stehen, wollte ich gerade Ihn erst darauf hinzuweisen mich genöthigt dünken, wie der bayerische Staat nur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

durch seine Dynastie, diese Dynastie nur aber durch die unantastbare, ehrfurchtgebietende persönliche Würde des Trägers der Krone erhalten bleiben kann. Allein, er könnte der Meinung sein, daß gerade sein Verhältniß zu mir die Würde des Königs nachtheilig berührt habe; wenigstens daß dieses Verhältniß zur Verunglimpfung des königlichen Ansehens Veranlassung gegeben habe, und deßhalb es räthlich sei, gerade die Bedeutung dieses Verhältnisses zu sekretiren. Es würde diese Ansicht dann leider nur eine Befangenheit voraussetzen, die dem Gegner jeden Augenblick wieder Macht über die Bemühungen des Fürsten nach anderen Seiten hin geben würde, und deshalb erachte ich es für nothwendig, daß Se. Durchlaucht hierin ebenso klar sähe, als es nöthig ist, daß er offen und ohne Scheu handle. Wenn gleich ich nun annehmen darf, daß der wahre Sachverhalt beim Verlaufe jener Agitationen und die wirklichen Motive derselben keinem aufmerksamen Beobachter unklar geblieben sind, und jeder Hellsehende deutlich erkannt hat, daß es hierbei unmittelbar auf die Demüthigung, endlich die Beseitigung des Königs abgesehen war, und mein Verhältniß zu ihm nur aus dem Grunde zum Vorwand dieser Agitationen verwendet wurde, weil es am leichtesten war, über einen so schwierig zu beurtheilenden Menschen, als welcher ich namentlich auch der herrschenden geistlosesten bureaukratischen Kaste erscheinen muß, nach jeder Seite hin die öffentliche Meinung zu verwirren: so bitte ich Sie doch, dem Fürsten von Hohenlohe, da Ihnen dieß ohne Aufsehen zu erregen möglich ist, auf vertraulichem Wege zu seiner Orientierung mitzutheilen, was ich nach innerstem Antriebe demjenigen mich gehalten fühle, von dem ich Heilung für die angerichteten namenlosen Beschädigungen der königlichen Würde erwarte. Hierbei übergehe ich, weil sie jedem Wohlwollenden und Klarblickenden von selbst offen liegen muß, eine allgemeine Charakterisierung meiner Beziehungen zum Könige von Bayern zu geben, und begnüge mich, um die Lage zu bezeichnen, in welche mein königlicher Gönner durch seine bisherige Umgebung und Beamtung gebracht wurde, mit der Wiedergabe folgender erlebter Vorgänge.

Bei meinem Besuche in Hohenschwangau im November 1865 eröffnete mir der Cabinetssecretär Lutz die Tendenzen der damaligen königlichen Regierung (in der unverhohlenen Absicht, meine Mitwirkung dazu zu erlangen) dahin, daß, da man sich auf Österreich nicht verlassen könne und noch weniger mit einem deutschen Parlament zu thun haben wolle, eine Übereinkunft mit Bismarck und der neuen preußischen Tendenz im Gange sei, vermöge deren man zugleich beabsichtige, die bayerische Verfassung auf ihre Gestalt von vor 1848 zurückzuführen; da es sich hierbei um die Wiederherstellung der vollen königlichen Macht handelte, werde ich — so meinte Herr Lutz — als besonderer Freund des Königs gewiß

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gern mit der actuellen Regierung gehen. Ich bemerkte hiergegen einzig, daß diese Eröffnungen gänzlich zwecklos seien, da ich nichts mit der Politik zu thun hätte und namentlich auf die Interessen des bayerischen Staates mich nicht verstände; gewiß würde es mir aber wünschenswerth erscheinen, wenn dem König mit der Zeit wenigstens so viel Macht zugesprochen würde, um die Gehalte seiner armen Hoforchester-Musiker nur auf ein schickliches Maaß verbessern zu können. Da ich hiergegen Schwierigkeiten der allerernstlichsten Art vorfand, konnte ich dem König nicht anders rathen, als sich nach einem besonderen Secretär für die Ausführung seiner Verordnungen in Kunstangelegenheiten umzusehen. Es kam hierbei ein, mir persönlich durchaus unbekannter, Ministerialsecretär Riedel in Vorschlag. Über diese meine vermeintliche Einmischung in den Bestand des königlichen Cabinets gerieth man nun in die wüthendste Bestürzung, welche sich sofort in den bekannten Agitationen des Volksboten offenbarte, in denen der König, wie Sie wissen, ungescheut dem Gespött und der Lächerlichkeit zugleich mit preisgegeben ward. Ich ersah gegen diese, in keinem Staat und in keiner Geschichte mir noch vorgekommene, geradewegs unglaubliche Unverschämtheit keine andere Rettung, als dem König sofort eine gänzliche Erneuerung seines Cabinetsecretariats anzurathen. Da ich keinen Menschen kannte, den ich ihm vorschlagen konnte, auch ersah, daß der junge Monarch gänzlich ohne die nöthige Personenkenntniß war, gerieth ich darauf, ihm den Versuch gerade mit demselben Neumayer anzuempfehlen, welchen jene Herren ebenso angelegentlich aus dem königlichen Vertrauen zu entfernen gewußt hatten; worauf mir jedoch der König erwiderte, daß dieser Neumayer ihn beleidigt habe, und seine Berufung unmöglich sei. Hiermit schwieg ich: es erfolgte, was Sie wissen.

Sie kennen ebenso die Agitationen, welche dem Besuche des Königs in Luzern im vorigen Mai folgten: nur um das Wohl meines erhabenen Freundes besorgt, rieth ich ihm bei der vorwaltenden Krisis sich die Voten der tagenden bayerischen Kammern für sein Verhalten zur Richtschnur zu nehmen. Ich erfuhr, daß die Kammern durch Vorspiegelung einer mit „150000 Mann echellonirten Armee“ von Herrn v. d. Pfordten sich zu akklamirenden Voten für denselben hatten bestimmen lassen, und mußte zusehen, wie der junge Monarch diesem Menschen, dessen bismarckische Tendenz mir durch Lutz ein halbes Jahr zuvor enthüllt worden war, und der nun, aus reiner Bayern in einen Krieg verwickelte, der dem Land 60 Millionen und Land- und Ehrenverlust bringen sollte, ein überströmendes Lobschreiben zustellte, weil — er eben von allen Seiten verrathen und betrogen war. Ich schwieg, — aber ich litt mehr, als irgend ein bayerischer Unterthan leiden konnte. Da theilt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mir — nach dem Frieden — der König durch den Telegraphen — durch den Telegraphen! — seinen Entschluß mit, die Krone niederzulegen und — zu mir zu kommen! So weit hatten also diese Elenden den einzigen deutschen Monarchen gebracht, auf den jeder, der ihn näher kennt, noch die letzte Hoffnung auf Deutschland begründen muß!! — Ich erklärte ihm, daß ich gänzlich vor ihm verschwinden würde, wenn er seinen Entschluß ausführte: in meiner Verzweiflung gab ich ihm dagegen den einzigen Rath, sofort dem Fürsten von Hohenlohe sich anzuvertrauen, ihm seine Lage zu entdecken, und seinen Rath über dieselbe, sowie über die Angelegenheiten des Landes einzuholen. —

Dem Könige war dieser Rath nicht recht, die Hauptkunst derjenigen, die ihn bisher zu beherrschen suchten, war es gewesen, ihn nicht gegen Ideen und Prinzipien einzunehmen, denn dazu waren sie zu geistlos und eingebildet, sondern gegen diejenigen Personen, die ihrer Macht irgendwie gefährlich dünkten. Ich bestand auf nichts, erklärte selbst auch den Fürsten in keiner Weise zu kennen, sondern seinen Namen nur genannt zu haben, weil er eben mir auch, und zwar in guter Bedeutung genannt worden war. Doch verwies ich von neuem darauf, daß dem jungen Monarchen vor Allem ein unabhängiger Mann, der wirklich eine Meinung und einen Willen habe, noth thue, und daß ein solcher Mann, wenn nicht irgendwo ein intelligentes und moralisches Genie auftauche, mit einiger Sicherheit nur in den Reihen der echten und wirklichen Aristokratie, in hoher persönlich mächtiger Stellung anzutreffen sein könnte; was aber dem durch das bureaukratische Regime so tief gesunkenen Bayern jetzt unerläßlich sei, wäre eben ein solcher Staatsmann, der, wenn er Rücksichten nach außen zu nehmen habe, zu gleicher Zeit auch von außen Rücksichten auf sich in Anspruch nähme. Hierauf schwieg der König. Ich sah dem immer größeren Verfall der politischen Lage Bayerns und der königlichen Würde zu; der Schmerz überwältigte mich: ich konnte es nicht mehr ertragen, geflissentlich oder ungeflissentlich in der Neigung des Königs zu mir und meiner Kunst von der öffentlichen Meinung Europas den Grund der Schwäche seiner Regierung bezeichnet zu ersehen, und erklärte meinem Freunde nun, daß ich für immer von ihm scheiden, jeder seiner Wohlthaten entsagen und gänzlich von ihm verschwinden müßte, wenn er sich nicht zu Entschlüssen aufraffte, die seinem Lande zum Heile gereichten. Sie kennen den Erfolg hiervon. Der Fürst Hohenlohe steht jetzt da: in seine Hände ist das Wohl Bayerns gelegt. Wenn nun der verdrängte Feind mich als die Ursache dieser Veränderung bezeichnet, so frage ich den Fürsten Hohenlohe, ob er Grund hat, sich meines Einflusses auf das Gemüth des Königs zu schämen, und ob es nicht vielmehr an ihm, dem Fürsten sei, frei zu bekennen, daß ich mir ein Verdienst um das Land Bayern erworben habe? —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Doch so ist es nicht gemeint, daß ich Dank, Anerkennung, ja nur öffentliche Beachtung für meine Dienste verlange. Ich pflege mit Absicht meine größeste Abgeschlossenheit, um auch nie nur in die leiseste Verführung zu gerathen, über meinen Antheil in der Wendung der Dinge in Bayern mich in irgend welcher Weise zu erkennen zu geben. Daher habe ich selbst auch Ihnen diese Bekenntnisse nur gemacht, nachdem ich erkannt, daß Sie Ihrer Gesinnung nach ein gleiches Interesse mit mir haben, nichts davon in die Öffentlichkeit gelangen zu lassen: nur das mögen Sie begreifen, daß es mir daran liegt, den Fürsten von Hohenlohe genau davon unterrichtet zu wissen. Meine Absicht bei diesem Wunsche ist, ihm dadurch die nöthige Kraft zu geben, deren er bedarf, um den nichtswürdigen Machinationen der Feinde des geliebtesten Königs die Stirn zu bieten; und ich glaube, daß ihm diese Kraft nicht aus einer ängstlichen Verhehlung meines Verhältnisses zum König erwächst, sondern ganz entschieden nur dadurch, daß er am rechten Ort und bei rechter Gelegenheit den zeigt, wie die Sachen stehen. Vor allem aber wünsche ich Eines: daß der Fürst dem Könige Ruhe verschafft, und das entwürdigte Ansehen des Monarchen stark aufrichtet. Als eine fortbestehende Schmach für den König betrachte ich aber, daß die entlassenen Verräther noch jetzt mit allen Zeichen und Merkmalen der königlichen Gnade oben auf stehen, statt mit den Zeichen, die ihnen gebühren, gebrandmarkt, dahin geschickt zu werden, wohin sie gehören. Ich frage, woher soll das Volk seine Meinung, sein Urtheil nehmen, wenn statt Strafe für Verbrechen die höchsten Belohnungen erfolgen? Wenn dagegen den verrätherisch gepflegten Vorurtheilen fortgesetzte Nahrung dadurch gegeben wird, daß man die Wahrheit der Verhältnisse verschweigt, oder unerörtert läßt?

Ich erwähne einen Fall: noch hat der König nicht wagen dürfen, einem großen, hochverdienten Künstler, einem untadelhaften Ehrenmann und echten Edelmann, Herrn Hans von Bülow, den geringsten Orden als Auszeichnung zuzustellen, während mit den höchsten Orden in einer alles verletzenden Prodigalität verfahren wird, und einem Menschen, dem der erbliche Adel zuerkannt wird! Was soll das Volk hierzu sagen? muß es nicht glauben, H. v. Bülow sei ein anrüchiger Mensch? Oder — wenn es zuviel Grund hat, das Gegentheil zu glauben, was soll es dann vom König, was von seinen Räthen denken? —

Doch nun genug! — Was ich auf dem Herzen hatte, davon habe ich mich zur Genüge befreit: an dem Fürsten Hohenlohe sei es nun, nach eigenstem Ermessen als vornehmer, edler Herr, der endlich den Platz des bisherigen diplomatischen Lohndieners einnimmt, zur Ehre seines Königs und seines Landes aus meinen Mittheilungen gutdünkenden Vortheil

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu ziehen. Was ich für meine Person — und zwar unter allen Umständen — mir einzig vorbehalten wünsche, habe ich Ihnen früher und heute im Eingang dieses Schreibens aufrichtig mitgetheilt. Was darüber hinausgeht, betrifft nur meine Wünsche für das Heil des Königs, den ich liebe, und dessen Land ich zu allernächst nur um dieser letzten und schönsten Hoffnung meines Lebens willen beglückt wünsche! —

Verzeihen Sie die große Bemühung, die ich Ihnen mit diesem Briefe mache; erhalten Sie mir Ihr Wohlwollen und seien Sie meines Dankes und meiner aufrichtigen Hochachtung versichert!

Ihr sehr ergebener

Luzern, 17. Januar 1867. Richard Wagner.

VIII.

An Dr. Schanzenbach[1])

Geehrtester Herr Doktor!

Nochmals sage ich Ihnen meinen herzlichen Dank für den kühnen Abstecher nach Luzern, der mir die Ehre und Annehmlichkeit Ihrer werthen persönlichen Bekanntschaft verschaffte. So danke ich Ihnen denn auch heute für das freundliche Schreiben, mit welchem Sie mir bereits vor mehreren Tagen Nachrichten gaben, die mich allerdings im wesentlichen wohl wenig erfreuen konnten.

Sie melden mir vertraulich von der schwierigen Stimmung, welche dem Fürsten H. [Hohenlohe] fortwährend durch die Intrigen in der Um-

[1]) Die eigentümliche Situation, die seit Ende 1865 durch die verhängnisvolle Vertreibung Wagners aus der Nähe seines königlichen Protektors geschaffen und in der Folge für das Verhältnis des Meisters zu München auf Jahrzehnte hinaus maßgebend war, hat außer durch Glasenapp noch nirgends so entscheidende Beleuchtung gefunden, wie durch diese Briefe Wagners aus jenen Tagen. Insbesondere die Gründe, die ihn zu dauerndem Fernbleiben bestimmt, im Gegensatze zu König Ludwigs eifrigem Drängen, ihn zurückzuführen, werden hier deutlich offenbar. Dieser Brief enthält wie sonst präzise Angaben des Meisters über sein damaliges Verhältnis zum König sowie zu dessen Umgebung. Des weiteren wirft er ein ungemein bezeichnendes, freilich sehr eigentümliches Schlaglicht auf die Art der „Beförderung" der zwischen München und Luzern verkehrenden Korrespondenz, selbst der königlichen. Ein merkwürdiger Beitrag zur Aufklärung darüber, mit welchen Mitteln damals „gearbeitet" und „kontrolliert" wurde! Der Herausgeber

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gebung des Monarchen und das dadurch eher geförderte als geminderte Mißtrauen des Königs gegen seinen ersten Minister bereitet wird. Mich berührt dies sehr kummervoll, denn ich würde es für ein unabsehbares Unglück halten müssen, wenn der Fürst die Geduld zur Durchführung seiner Aufgabe verlöre und der König seiner Unterstützung verlustig werden müßte. Diese Empfindung hege ich rein aus Liebe zu meinem erhabnen Freunde und aus Sorge um sein Wohl.

Wie wird es mir nun aber möglich sein, Sie darüber aufzuklären, daß mich hierbei durchaus kein anderes Interesse leitet als das soeben angegebene Motiv? Daß es meinen mündlich gegebenen sehr bestimmten Versicherungen nicht gelungen ist, Sie davon zu überzeugen, ersehe ich neuerdings wiederum aus Ihrem so sehr wohlwollenden Schreiben. Ich halte es nun für wichtig, Sie nochmals auf das bestimmteste über mich und meine Stellung zu diesen Fragen aufzuklären.

Ein persönliches Interesse, zu dessen Förderung ich der Vermittlung irgend eines Menschen der Welt beim Könige oder bei dem Staate von Bayern bedürfte, kenne ich gar nicht. Mein persönlichster Wunsch ist, ungeschoren und vergessen, hier, wo ich bin, eine möglichst lange Reihe von Jahren in tiefster Ruhe meinen Arbeiten leben zu können: diesen Wunsch erfüllt mir die treue Liebe des Königs ganz von selbst.

Die durch mich angeregten Kunstpläne, um welche es sich über mein persönliches Interesse hinaus handelt, und deren Verwirklichung mich nur unerhörte persönliche Anstrengungen und Aufopferungen kosten kann, sind gänzlich dem feurigen Willen des Königs übergeben: mehr, als mir meiner augenblicklichen Ruhe willen lieb ist, drängt der eifrige Herr zur Inangriffnahme; alle meine früher entworfenen Pläne sind genehmigt und zur Ausführung der Zivilliste überwiesen; einer Intervention weder des Kultusministeriums noch des Herrn von Gresser[1]) bedarf es dazu im mindesten. Die Ausführung stößt sich gegenwärtig ganz allein an Bülows Zögerung, die höchst ehrenhaften königlichen Propositionen anzunehmen, da er krank und elend ist und einen womöglich noch größeren Abscheu gegen eine Rückkehr nach München hegt als ich selbst.

Auch meiner persönlichen Rückkehr, welche ich in keiner Weise als eine dauernde auszuführen gedenke, stand bisher nichts anderes entgegen als die Verlegenheit, in welcher der frühere, unentbehrliche Minister von der Pfordten den König durch die Erklärung erhielt, er müsse sein Portefeuille niederlegen, sobald ich zurückkäme. Es stünde nun in der Macht des Fürsten H., ungefähr denselben Druck auf den König gegen mich auszuüben, wenn er ungefähr eine ähnliche Erklärung wie Herr von

[1]) Der Kultusminister.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Pfordten abgäbe. Hat der Fürst nun kein Interesse daran, in diesem Sinne auf den König zu drücken, so halte ich es — und dieß, geehrtester Herr, erlaubte ich mir Ihnen stark zu accentuieren — für wichtig und nöthig, daß er dem Könige offen und bestimmt sich über diesen Punkt ausspreche und — wie ich angab — dadurch beruhigend auf ihn wirke.

Ich habe zwar kein deutliches Anzeichen davon, daß der König dem Fürsten dieselbe Marotte, wie sie Herrn von der Pfordten vom kgl. Hofcabinet eingegeben war, zutraut: er hat mir sogar mit Freuden berichtet, daß H. mir geneigt sei. In Betreff des Wunsches des Fürsten, mich noch einige Zeit von München entfernt zu wissen, ist mir aber bereits aufgefallen, daß der König mir mittheilte, er habe diesen Wunsch zwar nicht vom Fürsten direkt ausgedrückt vernommen, aber man habe ihm diese Ansicht desselben übermittelt und berichtet. Ich weiß nun ferner, daß es im besonderen Interesse der Umgebung des Königs zu liegen scheint, der eigenthümlichen Scheu desselben, delikate Fragen direkt mit den betreffenden höchsten Beamten zu verhandeln, dadurch zu schmeicheln, daß man sich als Vermittler und Berichterstatter meldet.

Diese Vermittler und Berichter — geehrtester Freund — sind die Teufel, an welchen das ganze kgl. Staatswesen Bayerns gegenwärtig leidet. Stößt der Fürst auf Mißtrauen seitens des Königs, so möge er sicher sein, daß dieses Mißtrauen ganz vorzüglich damit genährt wird, daß eben die Herren Vermittler und Berichter unter anderm auch dem König übermitteln und berichten, daß Fürst Hohenlohe etwa äußerst bedenklich in meinem Betreff gesinnt sei, auch überhaupt u. s. w.

Ich sage Ihnen dieß: Und wenn es Ihnen als gutem Bayer daran liegt, den Fürsten H. am Staatsruder erhalten zu sehen, so suchen Sie ihn zu bewegen, nicht mit dem Kultusminister Gresser, sondern mit Sr. Maj. selbst ein offenes, beruhigendes Wort über mich zu sprechen. Ich bin nicht eitel, wenn ich mich so wichtig darstelle, sondern nur wahrhaftig, und um das Wohl meines erhabenen Freundes besorgt, den ich liebe, und für den ich ein großes Unglück voraussehe, wenn er unter ganz nichtigen Vorwänden (unter denen ich auch meine Angelegenheit ganz gern mitinbegriffen betrachte) entscheidend gegen den Fürsten eingenommen würde.

Und nun noch eine Bitte um Aufklärung. Wie kommt es, daß Ihre Briefe und die des Königs an mich oder Fr. v. B[ülow] von der gleichen Hand couvertiert und gesiegelt werden? Das ist ein höchst sonderbarer Fall. Noch dazu erhielt ich in dem beiliegendem Couvert an Fr. v. B. einen bereits am 6. Febr. geschriebenen Brief des Königs erst am 17. d. M. zu gesandt. Der König theilte mir mit, daß jetzt Graf Holnstein seine

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Briefe an mich vermittle. Wie kommen Sie zu der gleichen Vermittlung? Bitte: ein Wort!

Und nun genug von mir der Worte — Sapienti sat!

Seien Sie herzlichst gegrüßt von Ihrem sehr ergebenen

Luzern, 20. Febr. 67. R. Wagner.

IX.

An Dr. Anton Pusinelli

Tribschen, 12. Jan. 1870.

Mein lieber, guter alter Freund!

Dir einmal recht viel von mir zu schreiben, ist in guten erregten Stunden oft mein Bedürfniß gewesen. Du weißt, es sollte immer einmal meinerseits zu einem Besuch in Dresden kommen; es war einmal nahe daran, aber gerade der Ansatz zu einer kleinen Erinnerungsrundreise mißglückte immer. Um das zu erklären, müßte ich gleich biographisch zu Werke gehen, da wenig aus meinem Leben so ex abrupto zu verstehen ist.

Es hat mit diesem meinem Leben eine höchst sonderbare Bewandniß. Wer es genau durchgeht, muß finden, daß in ihm nur ein Bedürfniß, ein Trachten sich ausspricht, nämlich: Ruhe und Ungestörtheit zu finden, allerdings mit einigem Behagen ausgestattet, wie es dem künstlerischen Schaffen nöthig ist. Dagegen stellt sich nun der äußere Verlauf meines Lebens so dar, daß der auf Abenteuer allerversessenste Sonderling es sich nicht unruhiger und wechselvoller hätte gestalten können. Die Gründe dieser widerspruchsvollen Erscheinung stellen sich dem Aufmerksamen bald deutlich heraus: sie sind idealer und realer Art. Im ersteren Sinne liegen sie in meiner speziellen Kunsttendenz, weil ich — gerade als „Opernkomponist" — dem allertrivialsten Kunstwesen für meine Lebensthätigkeit zugetheilt bin, und gerade hier ein Kunstwerk zu verwirklichen im Sinne habe, welches alle übrigen Kunstgattungen durchaus überbietet. Die realen Gründe zeigen zwei Haupthemmnisse meines Lebens: meine absolute Vermögenslosigkeit und meine zu frühe, so sehr ungeeignete Heirath. Die Besitzlosigkeit war jedenfalls das Allerübelste. Das ererbte Vermögen mag groß oder klein sein, so giebt es dem Menschen, der etwas Ernstes und Aechtes will, einzig die nöthige Selbständigkeit: mit meinem Wollen, und namentlich in der Sphäre meiner Wirksamkeit, ist die Nöthigung, sich das

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Geld zum Leben zu verdienen, ein vollständiger Fluch. Und das haben Viele und Große schon empfunden, und sind daran untergegangen. Ich bin überzeugt, daß ein auch nur mäßiger Vermögensbesitz mich für das Aeußere meines Lebens durchaus stabil gemacht und jede Unruhe von mir ferngehalten hätte. Das vollkommene Gegentheil machte auch mich jedoch gegen den Werth des Geldes gleichgiltig, gleichsam als hätte ich gewußt, daß ich doch eigentlich nie Geld mir „verdienen" könnte. An den Folgen hiervon habe ich, bei meiner anderweitigen idealen Lebenstendenz, unsäglich zu leiden gehabt.

Durch welche außerordentlichen Wege des Schicksals ich endlich in bereits so gereiften Jahren erst dazu gelangte, eine Art von Ersatz für die Besitzlosigkeit zu gewinnen, hast Du an meinem Schicksale mit dem jungen König von Bayern erlebt. Daß die Vortheile dieses Gewinnes zunächst durch den Neid, und durch das ganze Ungewöhnliche des Verhältnisses mir nur neue, ganz unerhörte Beunruhigungen zuzog, ist nun wohl auch nicht unbekannt geblieben. Erst sehr allmälig gelange ich dazu, die wahren Vortheile dieser, allerdings vom eigentlichen Erwerb mit der Zeit mich gänzlich befreienden Unterstützung, zu Gunsten meines Lebenszweckes zu verwerthen. Immer wird hier aber etwas außerordentlich Schwieriges und Beängstigendes übrig bleiben, was eben in dem Character und dem Schicksale meines andererseits mir wohl mit seltener Liebe zugethanen königlichen Freundes begründet ist. Hat mich bisher mein Leben ziellos durch Stürme geschleudert, so hatte mein Lebensschiff vor dem Hafen noch die unerhörtesten Drangsale zu bestehen. Doch — der Hafen ist gewonnen. Und jetzt erst habe ich noch gern und froh zu leben. Ein schöner, kräftiger Sohn mit hoher Stirn und klarem Auge, Siegfried Richard, wird seines Vaters Namen erben und seine Werke der Welt erhalten. — Verzeih', mein Freund, daß ich hierbei das zurückhaltende Schweigen dessen beachte, der so lange nur seine Versicherungen für ihn sprechen könnten, die Zeit abwarten muß, wo die That, und ein klar erkenntlicher Zustand für ihn spricht. Diese Zeit ist nicht mehr fern.

Was nun meine Gesundheit betrifft, so erscheine ich — namentlich den Sachkennern — als ein zu langem Leben und Wirken bestimmtes Exemplar einer besonderen Menschengattung. Sehr empfindlich und reizbar, schnell fiebernd und transpirirend, werde ich doch eigentlich nie krank und erhole mich vom Uebelbefinden meist so schnell, daß ich ausgelacht werde. Bei eintretender Gemüthsruhe und stets zum Explodiren bereiter Heiterkeit geht Alles bald vorüber. Nur im Sommer 1868 wurde ich, als ich von den Meistersingern in München zurückkehrte, von einer anhaltenden Fieberschwäche befallen. Ich wußte aber auch, woran ich war, und beschloß, nie wieder nach München (meiner Hölle) zurückzukehren und

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

daraus zu retten, was ohne mich zu Grunde gegangen wäre. Dies habe ich vollbracht. Und nun wird Ruhe werden, auch für meine Gesundheit. Bald habe ich mein 57tes Lebensjahr vollbracht, und ich darf erkennen, daß mir eben nur die Ruhe fehlte, um meine Kraft erst jetzt noch in ihrer lautersten Wirksamkeit zu bewähren. Im vorigen Sommer, an dem Tage, an dem mir Ueberglücklichen ein schöner Sohn geboren wurde, vollendete ich die Composition des „Siegfried", in welcher ich mich seit elf Jahren unterbrochen hatte. Ein unerhörter Fall! Keiner hat geglaubt, daß ich dazu noch kommen würde. Und nun mußt Du diesen letzten Akt hören, die Erweckung der Brünnhilde! Mein Schönstes! — Und jetzt habe ich nun auch die Götterdämmerung begonnen. Viel Zeit muß ich haben, — denn was ich niederschreibe, ist eben Alles Superlativ. Doch bleibe ich nun dabei, und sage mir dann (wie sie auch in München damit angeben mögen) „na, geschaffen ist es doch." Und dereinst, da muß mein Junge für das Rechte sorgen. So erhalte ich aus Allem neue Lebenskraft.

Nun höre aber auch Du einmal, mein guter Anton! Willst Du denn nicht endlich auch mit dabei sein? Rietz hat euch das Theater abgebrannt, um die Meistersinger nicht mehr dirigieren zu müssen. (Gott sei Lob!) Also, komme Du nun nächstens, wenn ich einmal so etwas wieder loslasse. Am Besten aber, Du sähest Dich einmal auf Tribschen bei mir um. Kommt es denn nicht einmal zu einer medizinalräthlichen Schweizerreise? Siehst Du Lieber, Du bist doch nun einmal der Einzige in meinem Leben, der vollkommen rein und liebenswerth vor mir dasteht. Glaub', Bester, daß ich weiß, was ich sage: der Einzige! — Und sieh', darum habe ich Dir auch zuerst im neuen Jahre einen so langen Brief geschrieben. Nun glaubst Du's doch? Und wirst doch wohl auch Frau und Kinder tüchtig von mir grüßen? Kommt lieber Alle, denn ich habe Euch sehr lieb. Siehst Du, Du kannst hier selb zweit oder auch dritt recht gut in meinem großen Bauernhause unterkommen. Es sollte Dir gewiß gefallen; auch wird um diese Zeit Alles, Alles gehörig bei mir und mit mir in Ordnung sein. Also, überlege nicht viel, sondern denke: es muß sein! Ich spiele Dir dann auch etwas Schönes vor. — Nun aber genug des Schwatzens in Scherz und Ernst. Leb' wohl! Ich bin und bleibe

Dein treu-dankbarer Busenfreund

Richard Wagner.

(Besuch' doch Heine, grüße, erzähle ihm und melde mir was von ihm!)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

B—A—C—H

von Dr. James Simon-Charlottenburg

Es ist ein launiges Spiel des Zufalls, daß sich der Name Bach in Musik auflösen läßt; stellt er doch eine Reihe von vier Tönen b a c h dar! Wie seine Werke der ewige Born sind, aus dem jeder Musiker immer wieder Erhebung der Seele schöpft, so hat auch sein bloßer Name von seiner Epoche an bis auf die jüngste Gegenwart anregend auf die Komponisten gewirkt. Die einschlägigen Stücke rühren von Künstlern her, die ihre bestimmte Stellung zu Bach einnehmen, denen also schon sein Name ein Unendliches an Empfindungen auslöst, und die es nun drängt, ihrer Ehrfurcht vor diesem Großen Ausdruck zu geben. Zugleich lockt sie die Verarbeitung eines gegebenen Motivs, das kontrapunktische Experiment als solches.

Den Reigen der Tonsetzer, die den Namen Bach musikalisch verwerteten, eröffnet Johann Sebastian Bach selbst. Nach Vollendung der „Kunst der Fuge" entwarf Bach eine Tripelfuge, die durch Mißverständnis in die Originalausgabe dieses Werkes aufgenommen wurde[1]) und über deren Ausarbeitung er starb. 239 Takte davon sind auf unsere Zeit gekommen. Das Autograph schließt mit der Bemerkung Philipp Emanuel Bachs: „Über dieser Fuge, wo der Nahme BACH im Kontrasubjekt angebracht worden, ist der Verfasser gestorben." Wir können nur bedauern, daß die scheinbar auf kolossale Dimensionen berechnete Fuge unvollendet blieb. Drei Themen (Subjekte) liegen ihr zugrunde. Das erste (d-moll C) ist von stiller Grösse, das zweite (auf der Unterdominante) bringt einen bewegten Gegensatz, das dritte befaßt sich mit dem Bach-Motiv:



[1]) Mit dem Grundthema des Werkes hat diese Tripelfuge nichts zu tun; vielleicht beabsichtigte Bach sie aber doch als Beilage herauszugeben.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Autograph deutet noch die Kombination der drei Themen an, um dann plötzlich abzubrechen. Aber schon lange Zeit vorher dürfte wohl Bach ein Stück über seinen Namen geschrieben haben, wie sich aus Joh. Gottfr. Walthers Lexikon (1732) ergibt. Bereits in Weimar hatte der Meister seinen Freund Walther auf die musikalische Darstellbarkeit seines Namens aufmerksam gemacht, und der Lexikograph erwähnt ausdrücklich am Schluß jenes kleinen Artikels, daß diese „remarque" von dem Leipziger Herrn Bach selbst herstamme. Auffallend bliebe dann, daß Bach erst kurz vor seinem Tode an die Behandlung dieses Themas gegangen sein sollte. Laut Friedemanns Äußerung gegen Forkel hat Bach außer jener letzten nie eine auf seinen Namen bezügliche Fuge geschrieben. Sonach wären die vier Fugen über Bach, die unter seinem Namen kursieren, nicht von ihm: das majestätische Praeludium und die wogende Fuge in B-dur,[1]) eine Fuge in c-moll und zwei Fugen in C-dur. Spitta sucht wenigstens zwei davon für Bach in Anspruch zu nehmen; in der Ausgabe der Bachgesellschaft stehen sie jedoch nicht einmal unter den zweifelhaften Werken, nur die Themen sind angegeben. Unter Joh. Seb. Bachs Namen geht auch eine Orgelfuge in B-dur, spielfroh und regsam, fast durchweg von Sechszehntelfiguren beschwingt. Ihre Echtheit ist nicht verbürgt, doch kann man sie ihm ebensowenig absprechen. Das Motiv erscheint hier auch in der Vergrößerung (per augmentationem) und in der Umkehrung (al rovescio) h c a b.

Unter dem Namen Carl Philipp Emanuel Bachs geht die Kopie einer Klavierfuge in C-dur:



Sie ist im thematischen Katalog nicht aufgeführt, doch besteht kein Grund, an ihrer Echtheit zu zweifeln. Philipp Emanuel faßt, wie unser Beispiel verdeutlicht, b und h als Septimen von c aus und erweitert das Motiv zu einem breiten Thema. Das Stück trägt einen heiteren, gefälligen Charakter und erfreut durch glatten, subtilen Satz, ohne Hervorragendes zu bieten. Auch der jüngste Sohn Bachs, Johann Christian, der „englische" Bach, hat das Motiv aufgegriffen und es einer F-dur Fuge für Orgel und Klavier zugrunde gelegt, die in strengem Satz anhebt, um sich dann in freierer Paraphrase über das Motiv zu ergehen.

Unter Bachs Schülern ist vor allem Johann Ludwig Krebs zu nennen, von dem zeitgenössische Dilettanten scherzend sagten, „es sei in einem Bach nur ein Krebs gefangen worden." Im Jahre 1713 zu Buttel-

[1]) Herausgegeben von Bischoff im 7. Bande der Klavierwerke (Anhang 2).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

städt bei Weimar geboren, studierte er 1726—35 auf der Thomasschule in Leipzig und genoß den Unterricht Bachs, der ihn neben Emanuel und Friedemann für seinen besten Schüler erklärte. Später finden wir Krebs in Zwickau als Organisten an St. Marien angestellt. Er starb 1780 in Altenburg. Seine in B-dur stehende Bach-Fuge (aus dem Mannheimer Orgeljournal, 12. Heft, Jahrgang 1830/31) beutet die im Motiv enthaltene Chromatik gründlich aus; an mehreren Stellen sind Sequenzen, zuletzt ein Orgelpunkt angebracht, der sich über 14 Takte erstreckt.

Von Johann Georg Albrechtsberger (geb. 1736 zu Klosterneuburg, † 1809 in Wien), dem namhaften Theoretiker und Lehrer Beethovens, der als Organist einer Benediktinerabtei auch Bachs Werke eifrig studierte, bewahrt die Berliner Königliche Bibliothek das Manuskript einer g-moll Fuge für Orgel:



Sie ist gar nicht so schulmeisterlich-trocken, wie man bei dem strengen Pedanten vermuten könnte, sondern biegsam und innerlich belebt. Die kernige kontrapunktische Satzweise gemahnt an Händel. Störend wirken nur die verdeckten Oktaven zwischen den Außenstimmen, die bei dem gewissenhaften Pädagogen besonders auffällig sind.

Beethovens Skizzenhefte enthalten auch einige rhythmisch prägnante Themen zu einer Ouvertüre über den Namen Bach, die nach Nottebohms Forschungen[1]) in den Jahren 1822—25 notiert wurden, ohne jedoch zur Ausführung zu gelangen. Wie sich aus einem Vermerk Beethovens zwischen Entwürfen zur Neunten Symphonie ergibt, war die Ouvertüre „sehr fugirt mit 3", d. h. wahrscheinlich mit 3 Subjekten, gedacht als eine Huldigung für den Großmeister der Fugenform, zu der er ja selbst gerade in dieser Periode gern griff.

Der erste, der den Namen Bachs in poetischer Weise für seine Zwecke verwertet hat, ist Robert Schumann. Man weiß, mit welcher Inbrunst sich dieser Künstler jederzeit in Bach versenkt hat. Das „Wohltemperierte Klavier" ist schon die Bibel des Leipziger Studenten, der täglich vor diesem Hohen beichtet, sich durch ihn zu reinigen und zu stärken trachtet. „Bachen ist meiner Überzeugung nach überhaupt nicht beizukommen. Er ist incommensurabel." Neben Jean Paul hat denn auch keiner so stark

[1]) Vergl. „Zweite Beethoveniana", wo die verschiedenen Entwürfe unter den liegengebliebenen Arbeiten zusammengestellt sind.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Alexander Schwartz

(geb. 7. VII. 1874)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gesangs-Kompositionen von Alexander Schwartz

a) Lieder für 1 Singstimme und Klavier.

op. 10. **Drei Lieder** nach Gedichten von **Arno Holz:** netto

No. 1. *Schönes, grünes, weiches Gras* Mk. 1.50
No. 2. *Vor meinem Fenster singt ein Vogel,* hoch und tief à Mk. 1.50
No. 3. *Ueber die Welt hin* Mk. 1.50

op. 11. **Zwei Lieder** nach Gedichten von **Richard Dehmel:**

No. 1. *Waldseligkeit* } hoch Mk. 2.—
No. 2. *Aufblick* . . }
Einzeln: *„Waldseligkeit“* (tief) Mk. 1.50

op. 12. **Drei Lieder** nach Gedichten von **Gustav Falke:**

No. 1. *Seele* } hoch und tief à Mk. 1.50
No. 2. *Wäsche im Wind* }
No. 3. *Ein silbernes Märchen* Mk. 1.50

op. 13. **Fünf Lieder** nach Gedichten von **Carmen Sylva:**

Heft I: *Neapel — Gipfelndes Glück* Mk. 2.—
Heft II: *Die Waise — Die Bitte — Fernsicht* Mk. 2.—

op. 14. **Drei Lieder** nach Gedichten von **E. Hügli** und **E. Heinemann:**

No. 1. *Ein freundlich gutes Wörtchen,* hoch und tief à Mk. 1.—
No. 2. *Wie der Morgen,* hoch und tief à Mk. 1.50
No. 3. *Glück* Mk. 1.50

b) Duett für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung.

(Dichtung von **Detlev von Liliencron.**)

op. 15. *Vergiß es nicht* Mk. 2.—

Die in letzter Zeit wiederholt gesungenen Lieder haben im Konzertsaal ebenso *lebhaftes Interesse* als *überaus herzliche Aufnahme* gefunden. (*„Vor meinem Fenster“* und *„Wäsche im Wind“* wurden *jedesmal da capo* begehrt.) Die *Kritik* hat ihr Erscheinen *nicht minder freudig* begrüßt, und ihr Urteil über den künstlerischen Wert der Lieder gibt jenem Erfolg *erhöhte Bedeutung.*

Unter den anderen Tonsetzern, welche das Ehepaar Senius zu Ehren brachte, erscheinen mir die **Lieder von Alexander Schwartz als besonders wertvoll;** *Melodieführung steht in engster Beziehung zur karakteristisch ausgestalteten Begleitung; liebevoll erweitert und vertieft* die musikalische Fassung den Stimmungs- und Gedanken-Inhalt des Gedichts. Ein Stück wie *„Vor meinem Fenster singt ein Vogel“* oder *„Ueber die Welt hin ziehen die Wolken“* **gehören zum Besten aus der Fülle der modernen Lied-Komposition;** auch *„Wäsche im Wind“*, das bereits vielfach gesungen wird, **errang sich einen Dacapo-Ruf.**

Die Post, Berlin.

Mir scheint der Komponist **gerade für die musikalische Lyrik hervorragend begabt zu sein.** Seine Führung der Gesangstimme hält eine schöne Mitte zwischen der absoluten rein lyrischen Melodie und der scharf akzentuierten Deklamation; seine Begleitung, *stets interessant,* deutet liebevoll den Inhalt des Gedichtes aus, läßt sich aber nicht gar zu genau in die Illustrierung jeder einzelnen Wendung ein. Oft geleitet ein *plastisch gestaltetes* Motiv die Singstimme durch das Lied, das allerdings eines sinnigen, jeder Tonfärbung mächtigen Sängers bedarf, soll es zu seiner vollen Geltung gelangen.

Felix Senius, glänzend bei Stimme, trug seinen Part mit feinem Verständnis des Gehalts und fortreißender starker Empfindung vor. Wohl dem Komponisten, dessen Lieder von diesem Sänger eingeführt werden! *„Madonna“*, dann *„Schönes, weiches, grünes Gras“*, *„Vor meinem Fenster“* und *„Ueber die Welt hin“* **mußte der Sänger auf stürmisches Begehren der Hörer doppelt singen.**

Die Post, Berlin.

Angelika Rummel sang an ihrem dritten und letzten Abend einige **neue Lieder, die der Erwähnung wert scheinen.** Da war zum Beispiel *Alexander Schwartz* vertreten. **Es ist keine Frage, daß er für die Liedkomposition ein mehr als gewöhnliches Talent besitzt.**

Berliner Tageblatt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die oben angegebenen Kompositionen (Verlag von Otto Junne, Leipzig) können durch jede Musikalienhandlung, auch zur Ansicht, bezogen werden.

Glück.

(Erna Heinemann.)

Op. 14. No 3.



Ich hör'ein Wort und tausend Töne klingen
In reinem Echo durch mein ganzes Wesen,
Was dein, was mein, ich kann es nicht mehr lösen
Und höre nur des Glückes Glocke singen.

Ich möcht' es jubelnd dir wiedergeben,
Was diese Seligkeit in mir ersann,
Und hab' auf meinen Lippen nur ein Beben:
Geliebter Mann!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neapel.

(Carmen Sylva.)

Op. 13. No 1



Und in Neapel am Strande, da macht' ich in Buchsbaum ein Grab,
Und warf mit Orangen und Veilchen mein Jugendlieben hinab.
Und meinte, daß sehr zu beklagen ich sei, und gebrochen das Herz,
Und nahte in Mondschein und Düften den ersten schmerzlosen Schmerz
Nie hab' ich von Menschenmunde das Wort je [illegible] gehört,
Ich wäre, wie Welle vorm Winde, entflohen, gekränkt und empört.
Ich war nicht zum Lieben geboren, und liebte das Liebhaben doch;
Im sonnigen Golf von Neapel da lächelt in Blumen es noch.

Digitized by Google

Ein freundlich gutes Wörtchen.

(Emil Hügli.)

Op. 14. № 1.



Nun geht vor meinem Fenster sie immer auf und ab,
Weil ich ein gutes Wörtchen zu ihr gesprochen hab'!

Wäsche im Wind.

(G. Falke.)

Op. 12. № 2.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Will sie ihr Zeug auf die Leine bringen, zerrt er: Liese, dies Hemd ist mein!
Um jedes Laken muß Liese ringen, jedes Stück will erobert sein.
Gibt es der Sausewind endlich verloren, schlägt er noch im Übermut
Ihr das nasse Zeug um die Ohren: Da, liebe Liese, häng's auf und sei gut!

Vor meinem Fenster singt ein Vogel.

(Arno Holz.)

Op. 10. N° 2



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Er singt, was ich als Kind besaß und dann vergessen!
Vor meinem Fenster singt ein Vogel.

Beide Künstler (Klara Senius-Erler und **Felix Senius**) nahmen sich auch des Komponisten *Alexander Schwartz* an, der sie begleitete; **er scheint für die Liederkomposition ganz besonders befähigt zu sein,** *besonders die Stimmungen fein musikalisch wiederzugeben.* Besonders gefiel mir ein noch ungedrucktes Lied *„Wie der Morgen“,* und das hochpoetische *„Schönes, grünes, weiches Gras“.* Wer *geschmackvolle, moderne Lieder* liebt, wird gut tun, die mancherlei Gaben, die dieser junge, nach Selbständigkeit ringende Lyriker veröffentlicht hat, sich einmal anzusehen.

National-Zeitung, Berlin.

Der russische Komponist *Alexander Schwartz,* der gestern im Verein mit Frl. Aline Sanden und Herrn Felix Senius einen Liederabend veranstaltete, ist **zweifellos für dieses Genre sehr begabt.** Seine Führung der Singstimmen bleibt trotz aller Modernismen *stets melodisch;* in die Begleitung verlegt er alle Stimmungen, wie er sie erschaute, und zwar meist in *origineller, impressionistischer Form,* sodaß man fast von einer *bestimmten Eigenart* sprechen darf.

Berliner Lokalanzeiger.

Beide Künstler hatten ihre Persönlichkeit vornehmlich für Gesänge von *Alexander Schwartz* eingesetzt, von denen die bereits bekannten *„Vor meinem Fenster“* und *„Wäsche im Wind“* **am meisten gefielen.**

Berliner Lokal-Anzeiger.

Es klang durchweg aus den neuen Tondichtungen die **kunstvollgegliederte Sprache** einer **fein empfindenden Natur.** Den schwankenden Versmaßen der modernen Dichtungen schmiegte sich die Musik mit *kluger Vorsicht* an; vor allen Dingen wußte der Komponist die Stimmungsreize der Lieder **vortrefflich** durch eine *frisch und karakteristisch durchgeführte Begleitung* zu erhöhen; in ihr lag zuweilen eine **überraschende Unmittelbarkeit des Gefühls.**

Reichsanzeiger, Berlin.

Im Beethovensaal sang am Sonnabend das Künstlerpaar Klara Senius-Erler und Felix Senius Es standen Duette und Lieder auf dem Programm, unter denen die Kompositionen von *Alexander Schwartz,* der auch die Begleitung übernommen hatte, den breiteren Raum einnahmen. Diese **zeichneten sich** durch **großen Stimmungsgehalt** und eine **reich gegliederte Begleitung aus,** die auch vorzüglich ausgeführt wurde. Eine *besonders eindrucksvolle* Wiedergabe erfuhren *„Schönes, weiches, grünes Gras“* durch Herrn Senius und *„Wäsche im Wind“* durch Frau Senius.

Reichsanzeiger, Berlin.

Den **Namen des begabten jungen Mannes,** für dessen Liedgebilde Felix Senius und Aline Sanden mit ehrlichem Erfolg warben, **wird man sich jedenfalls zu merken haben.**

Vossische Zeitung, Berlin.

Mit dem innigen Vortrage des Schwartzschen Liedes *„Vor meinem Fenster singt ein Vogel“* holte sich der Künstler (Felix Senius) den gewohnten Beifall. Das **Lied mußte wiederholt werden.**

Vossische Zeitung, Berlin.

Er ist Impressionist von reinstem Wasser, jedoch eine **künstlerische Vollblutnatur, die ihre eigenen Wege geht** und die Freilichtmalerei nicht als Deckmantel für mangelnde Originalität benutzt. Ein *edles* und *tiefgegründetes Empfinden,* das oft die seltsamen Stimmungsmalereien luftklärend durchbricht und die düsteren Schatten verjagt, *deutet auf einen Karakterkopf,* dem das Musizieren in dieser Art ein *Bedürfnis* und nicht Modezwang ist.

Germania, Berlin.

Alexander Schwartz bezeichnete ich schon im vorigen Winter als **hochbegabten Komponisten.**

Germania, Berlin.

Auch mit **wertvollen modernen Liedern** von *Alexander Schwartz* machte sie (Angelika Rummel) uns bekannt.

Der Roland von Berlin.

Die Einzellieder des Lieder- und Duettabend von Klara Senius-Erler und Felix Senius brachten unter Kompositionen bekannter Meister auch solche von *Alexander Schwartz,* die in letzter Zeit häufiger gesungen werden. **Es gefielen besonders** *„Vor meinem Fenster“* und *„Wäsche im Wind“.*

Volkszeitung, Berlin.

An den Liedern von Schwartz kann heute der aufmerksame Beobachter aufkeimender und **sich entwickelnder Talente nicht mehr achtlos vorübergehen.** Man hat es hier mit einer **entschieden sehr ausgeprägten Persönlichkeit** zu tun, die, wenn sie es auch heute noch nicht zur völligen Ueberwindung gewisser innerer Zwiespälte gebracht hat, doch schon zu einer **hohen Stufe geistiger Abklärung** und **kompositionstechnischer Meisterschaft** emporgestiegen ist.

Signale für die musikalische Welt, Berlin.

Der Lieder- und Duettabend des Sängerpaares Klara Senius-Erler und Felix Senius war zum größten Teil neuen Gesängen gewidmet. Von *Alexander Schwartz,* der übrigens mit großer Feinheit am Klavier begleitete, wurden auch Lieder vorgetragen, die mir zum Teil **starken Eindruck machten.** Es sind zumeist *zart gesponnene lyrische Gebilde, duftig abgetönte Stimmungsbilder* von **entschieden persönlicher Note;** sie benutzen alle Hilfsmittel der modernen Technik mit **überlegenem Können** und **feinem Geschmack.** Daß ihm aber auch ein *kräftig humorvoller Ton* liegt, bewies die *sehr wirkungsvolle Vertonung* von Gustav Falkes *„Wäsche im Wind“.*

Signale für die musikalische Welt, Berlin.

Unter den Liedern, die Frl. Bauer sang, fiel mir *„Neapel“* von *Alexander Schwartz* auf, das der Komponist, wie auch die übrigen Lieder, begleitete. Es ist eine **äußerst stimmungsvolle Arbeit,** in der **mit künstlerischem Feinsinn** der *schön geschwungene Bogen der Melodie* über das harmonische Flimmern der Begleitung gewölbt ist.

Deutsche Musikzeitung, Berlin.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Acht Goethe-Lieder für 1 Singstimme und Klavier

von E. E. Taubert

(op. 71).

Heft I: *An den Mond — Königlich Gebet — Dem aufgehenden Vollmond — Geweihter Platz.*
Heft II: *Herbstgefühl — Nachtgesang — An Lina — Wehmut.*

Preis jedes Heftes (hoch oder tief) Mk. 2.—

Kritische Urteile:

Zu den **erfreulichen Neuerscheinungen** gehören, wie schon kürzlich erwähnt, die *Goethe-Lieder Ernst Eduard Tauberts.* Man hörte an dem in Rede stehenden Abend *„Nachtgesang", „An Lina"* und *„Klagen ist der Mond gekommen".* Taubert schließt sich in seiner Lyrik der modernen Bewegung nur bedingt an; sie tritt mehr in der Klavierbegleitung als in der Singstimme zu Tage. Aber wie **echt ist das alles empfunden,** wie **natürlich** und wie **meisterlich gemacht!** Ein leiser Hauch der musikalischen Goethe-Zeit ist über diese Gesänge verbreitet und gibt ihnen einen **eigenen, feinen Reiz.**

Berliner Tageblatt.

Tauberts feinsinnige, empfindungsreiche Künstlernatur verleugnet sich auch in diesem neuen Vokal-Werk nicht. Auf klassischen Prinzipien und vernunftgemäßen künstlerischen Anschauungen fussend, ragt es doch durch *seine reiche* und *gewählte harmonische Ausstattung* und das mit *glücklichem Feingefühl* gestaltete Verhältnis zwischen Singstimme und Klavierpart weit über die romantische Schule hinaus ins moderne Empfindungs- und Gestaltungsleben. Es **ist ein wertvolles Liederwerk,** das hier auf dem Markt erscheint, das sich *frei hält von allen Auswüchsen moderner Unnatur* und das doch **überall den gediegenen, wenn auch dem Fortschritt nicht abholden Musiker** erkennen läßt. Daß es dem Sänger *äußerst dankbare,* wenn auch nicht leichte Aufgabe bietet, ist ein Vorzug, doppelt hoch zu schätzen in einer Zeit, wo es schier als überwundener Standpunkt gilt, noch eine quellend breite Gesangslinie zu schreiben. **Musikalische Sänger von Intelligenz und Geschmack sollten sich aufs eifrigste an das Studium dieser Hefte machen.**

Allgemeine Musikzeitung, Berlin.

E. E. Tauberts Komposition von Goethes *„Füllest wieder Busch und Tal"* ist *eindrucksvoll,* sie **gehört zu den besten Vertonungen** dieses oft komponierten Gedichtes.

Signale für die musikalische Welt, Berlin.

Diese Lieder **berühren dadurch überaus sympathisch,** daß sie alle Extravaganzen der übermodernen Schule vermeiden und doch von einem *durchaus modernen Empfinden* allenthalben Zeugnis ablegen. Die Goetheschen Gedichte sind *in der Stimmung sicher erfaßt* und *mit jener Ruhe der melodischen Deklamation vertont,* die in diesem Falle unerläßlich ist. Die Singstimme ist erfreulicherweise *durchaus gesanglich* geschrieben und auch die hauptsächliche Trägerin der musikalischen Gedanken, doch sind auch dem Klavier wichtige Aufgaben anvertraut, die allerdings mehr musikalisches Feingefühl als solistisches Hervortreten vom Spieler verlangen. Um auf Einzelheiten ein wenig einzugehen, so hat meiner Empfindung nach *„Königlich Gebet"* durch die fanfarenklingende, majestätische Komposition dermaßen gewonnen, daß das Gedicht dadurch erst seine volle Wirkung erlangt zu haben scheint. Als **besonders schön** erschienen *mir „Dem aufgehenden Vollmonde", „Geweihter Platz",* der lautenartig begleitete und rhythmisch überaus anmutige *„Nachtgesang"*, das *„An Lina"* mit seiner rokoko-anmutigen Staccatobegleitung in der rechten Hand und der schlichten Melodie, sowie das in größerem Stile gehaltene, melodisch und harmonisch sehr eindringliche *„Wehmut".* Ich **wünsche diesen Liedern,** deren Komponist *nicht nur Empfindung,* sondern auch *eine reiche Erfindung* besitzt und sich *vornehm vor jeder abgebrauchten Wendung hütet,* ohne dabei ins Gekünstelte zu verfallen, **weite Verbreitung.**

Die Musik, Berlin.

Dorflieder für 1 Singstimme und Klavier von Fr. Max Anton

Winter	Mk. 1.—	*Wie braucht man so wenig*	Mk. —.80
Im Felde	Mk. 1.—	*Heidegang*	Mk. 1.—
		Sonntagmorgen	Mk. 1.—

Alle 5 Lieder in 1 Heft Mk. 2.— netto.

Ganz schlichte Weisen von *großer Innigkeit.* Singstimme und Begleitung sind leicht, aber **künstlerisch vollendet.** Auch im Konzertsaal werden sie bei gemütvollem Vortrag **durchschlagend wirken.**

Bonner Konzert- und Theaterzeitung.

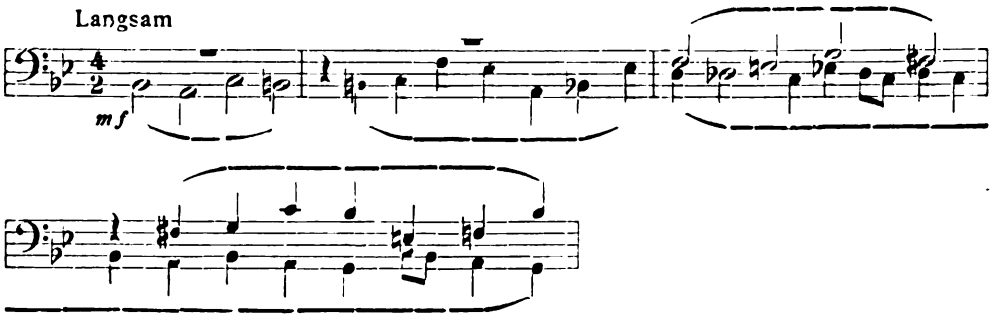
Bravo für die **schönen** „Dorflieder", die *stimmungsvoll* und *frisch erfunden* sind!

Dr. *Otto Neitzel.*

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die oben angegebenen Kompositionen (Verlag von Otto Junne, Leipzig) können durch jede Musikalienhandlung, auch zur Ansicht, bezogen werden.

auf Schumann gewirkt wie der große Thomaskantor.[1]) So mußte ihm diese Tonreihe zum Symbol werden. Dazu kommt als äußeres Moment, daß Schumann derartigen Tonspielereien auch sonst nicht abhold war. Man denke etwa an die Abegg-Variationen, die er über den Namen eines schönen Mädchens schrieb, oder an den Carnaval: „Scènes mignonnes sur 4 Notes", nämlich auf die Buchstaben des Wortes Asch, der Heimat Ernestinens von Fricken. Diese beiden Momente, vor allem natürlich seine glühende Begeisterung für Bach, haben die 6 Fugen über den Namen Bach für Orgel oder Pedalflügel (op. 60) gezeitigt, die während des Dresdener Aufenthaltes 1845 entstanden. Die erste Fuge, durchaus auf Orgeleffekte berechnet, bringt das Motiv in der Baßlage und erweitert es sogleich:



Reges, geschäftiges Leben herrscht in der zweiten Fuge, die ausgesprochen energisches Gepräge zeigt. Hier erscheint das Motiv zuerst in der Altlage, taucht dann in verbreitertem Rhythmus im Baß auf, leise dahinschleichend, später enggeführt. Durchweg sanften Charakter trägt die dritte Fuge:



die durch einen schönen Orgelpunkt beschlossen wird. Die vierte weicht schon thematisch von den anderen ab, indem der zweite Ton nicht in die kleine Terz aufwärts, sondern in die große Sexte abwärts springt. Außerdem ist sie durch die vertrackten, schlangenhaften Windungen der Stimmen

[1]) Schumann war 1850 Mitbegründer der Bachgesellschaft in Leipzig. — Nicht im Sinne Bachs handelte er, als er dessen Sonaten für Sologeige mit untergelegter Klavierbegleitung herausgab.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

charakteristisch und kontrapunktisch interessant, da das Bach-Motiv auch in der Umkehrung auftritt:



Ein glanzvoller, pompöser Schluß krönt das Stück. Mehr dem Klavier als der Orgel ist die folgende Fuge mit ihren munteren Staccato-Achteln angepaßt. Es ist das schwächste Stück der Fugenreihe. Um so eindrucksvoller ist wieder die letzte Fuge, in der sich die durch das Motiv selbst veranlaßten Querstände öfters mit schönem Effekt ergeben. Im mäßig bewegten ersten Teil, wo das Motiv von Viertel-Triolen getragen



wird, ist Schumanns Tonsprache mitunter so eindringlich, als spräche Bach selbst. Aus dem Motiv, das, in den Baß verlegt, die Vorstellung eines unverrückbar feststehenden Thrones weckt, ist auch die überschwengliche Coda-Melodie gewonnen. Schumann hat für diese Stücke eine besondere Vorliebe gehegt.

Franz Liszt sehnte sich immer nach den „Dissonanzen und polyphonen Spezereien“ Bachs. Er hob gern hervor, daß auch Bach ungarischer Herkunft gewesen sei (während wir nun längst wissen, daß das Bach'sche Geschlecht schon zu Beginn der Reformation in Thüringen ansässig war) und ebenfalls manche Jahre in Eisenach und Weimar verlebt habe. Bekanntlich hat Liszt verschiedene Kompositionen Bachs aus propagandistischen Gründen auf sein Lieblingsinstrument übertragen und bearbeitet, wie die Orgelphantasie und Fuge in g-moll. So schrieb er auch Variationen über den Basso continuo des Kantatensatzes „Weinen, Klagen“, des Crucifixus der h-moll-Messe. Das hier in Betracht kommende Stück ist eine großartige Phantasie und Fuge für Klavier oder Orgel.[1]) Die Phantasie (Moderato a capriccio) bringt das Bach-Motiv in mannigfachen Gestaltungen, bald gewichtig und in wuchtigen Akkorden, bald wild anstürmend, dann wieder in der Tiefe unheimlich schleichend, still trauernd oder in energischem unisono, von stampfenden Triolen begleitet. Sie geht über in die Fuge, dieses Wunder der Harmonik. Der grüblerische Beginn könnte in unseren Tagen geschrieben sein. Als Göllerich, der Verfasser enthusiastischer Liszt-Erinnerungen, bei diesem seinem Lehrer

[1]) Empfohlen sei die Übertragung für zwei Klaviere von Carl Thern.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Bach-Fuge studierte, meinte Liszt beim ungarischen Teil aufgeräumt, da „kraxele die ganze Familie Bach mit 24 Kindern auf den Bäumen herum". Immer hitziger und tumultuarischer geht es zu, unter gar zu freigebiger Verwendung des verminderten Septimenakkords; zuletzt bringt die pomphafte Schlußpartie noch einen besonderen Aufschwung.

Aus der Phantasie:



Aus der Fuge:



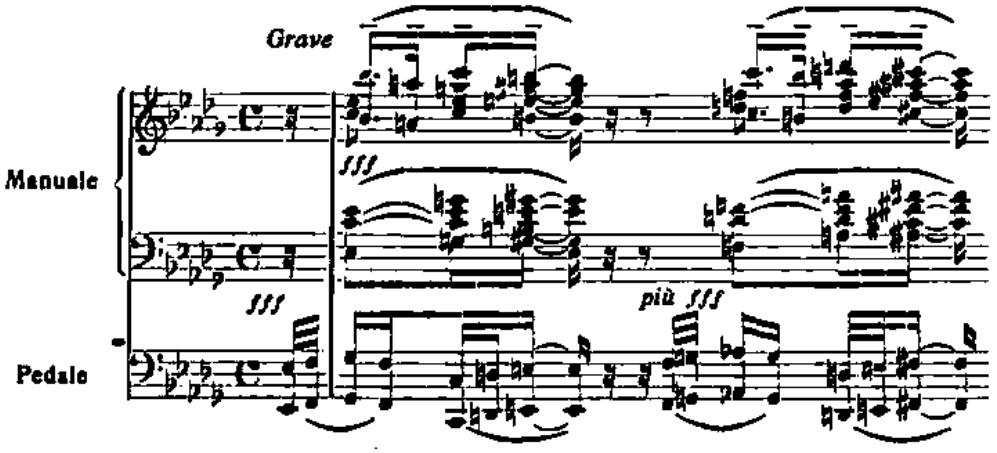
Ein Präludium und eine Fuge für Orgel über Bach hat als op. 8 Heinrich Bellermann (1832—1903) veröffentlicht und seinem Freunde Succo gewidmet. Das Präludium erfreut durch den am Studium Bachs gefestigten Kontrapunkt und den Fluß der Bewegung; mit dem Namen Bach hat es dann die schwächere, aber gut-solid gearbeitete Fuge zu tun.

Die erste Orgelkomposition Georg Schumanns lautet Passacaglia und Finale über B-a-c-h: eine Kette von Variationen, die sich über dem immer wiederkehrenden Basso ostinato aufbauen. Auch er erweitert das Motiv. Das Stück mit seinem kunstreichen Stimmengewebe, seiner aparten Harmonik, freilich auch mit matteren Partieen stellt große Anforderungen an die Registrierungskunst, da die verschiedensten Klangmöglichkeiten der Orgel ausgenutzt werden von sehr kräftigen Stimmen bis zu weich ätherischen. Als die wertvollste Variation dünkt mich die, wo vom Fernwerk Gebrauch gemacht wird.

Wie Liszt hat auch Max Reger das Bach-Motiv zu einer breit angelegten Phantasie und Fuge für Orgel (op. 46) benutzt. Schon als Knabe pflegte er emsig Bach, und wie er zu diesem Meister steht, be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kundet z. B. seine Äußerung gelegentlich einer von dieser Zeitschrift veranstalteten Umfrage.[1]) Der Schwerpunkt seines Schaffens liegt in den Orgelwerken; er hat hier eine besonders fruchtbare Tätigkeit entfaltet. Auch in diesem Werk, das aus der Periode des Verkanntseins stammt und Rheinberger gewidmet ist, erweist sich Reger als der verwegene Harmoniker, der vor der Kombination solcher Dreiklänge wie c-moll-E-dur, d-moll-Fis-dur, C-dur-gis-moll nicht zurückscheut:



Die b-moll Phantasie: ein trotziges Aufbegehren, ein atemloses Ringen, dort ein verzweifelter Aufschrei, wie Sturmwind fegen die Passagen dahin ... dann wieder Episoden matter Erschöpfung. Zunächst mag das leidenschaftliche Stück, das unser Motiv nicht nur in Ober-, Mittel- und Unterstimme einzeln, sondern manchmal auch in mehreren Stimmen gleichzeitig in verschiedenen Rhythmen bringt, den Eindruck der Zerrissenheit machen; hat man sich aber erst damit befreundet, so lichtet sich das Chaos. Klarer und minder kompliziert ist die B-dur-Fuge, die anfangs eine Stimmung gefaßter Trauer durchzieht, die dann wohl im Tempo, leider nicht im psychischen Ausdruck eine Steigerung erfährt. Der Schluß leitet wieder zur Phantasie zurück, deren Beginn jetzt rhythmisch gedehnt erscheint. So wird auch diesem Jünger Bachs dessen Name zu einem Symbol.

[1]) Vgl. das erste Bach-Heft der „Musik", Jahrgang 5, Heft 1, S. 74. — Als Kuriosum sei erwähnt, daß Brahms in seiner Kadenz zu Beethovens G-dur Konzert ebenfalls die Tonreihe b-a-c-h verwendet.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

EINIGE BEMERKUNGEN ZU DEM BRIEFE BEETHOVENS AN DEN FÜRSTEN GALITZIN vom 13. Dezember 1823

von Alfred Ebert-Berlin



Georges Humbert vertritt in seinen den französischen Brief Beethovens an den Fürsten Galitzin betreffenden Ausführungen[1]) die Echtheit des Genfer Dokuments, und zwar mit vollem Recht. Nachfolgende Bemerkungen mögen seine Darstellung in manchen Punkten ergänzen:

Jeder Kenner der Konversationshefte wird auf den ersten Blick in dem Faksimile des Briefes die Schriftzüge von Beethovens Neffen Karl erkennen. Karl führte in jenen Jahren einen großen Teil der Korrespondenz seines Onkels, namentlich die französische, denn er besaß die nötigen Kenntnisse, um einen französischen Brief einigermaßen einwandfrei verfassen zu können. Beethoven selbst sprach und verstand wohl etwas Französisch, doch fiel es ihm schwer, sich schriftlich korrekt auszudrücken. So z. B. verbessert ihn Karl gelegentlich (K.-H. 128, Bl. 15b): „Bester! Hütet Euch vor Germanismen. Man sagt faire attention — nicht donner!"

Beethoven skizzierte gewöhnlich einen Brief (vgl. den Brief an Galitzin vom Sommer 1825. Kalischer V. 1094), und Karl mußte ihn dann ins Französische übertragen. Hier, bei dem Brief vom 13. Dezember 1823, scheint der Meister dagegen dem Neffen nur angegeben zu haben, was er schreiben sollte; danach verfaßte Karl den Brief selbständig. So wenigstens ist es zu erklären, daß der Stil des Briefes mit seinen schön gesetzten Perioden so sehr von der Ausdrucksweise abweicht, die wir bei Beethoven gewöhnt sind.

Meine Hoffnung, in den Konversationsheften aus den Monaten November und Dezember 1823 Unterhaltungen über den Brief zu finden, wurde getäuscht. Entweder ist das Heft, das sie enthielt, verloren gegangen, oder sie wurden mit Hilfe der Schreibtafel geführt.

Nur zwei Eintragungen aus dieser Zeit stehen mit dem Brief in Zusammenhang. In einem Heft (K.-H. 54) schreibt Karl auf:

(Blatt 4b): „Vom letzten [folgt ein unleserliches Wort] des Gloria fehlt auch ein Blatt. Du könntest sie ihr mitgeben, daß [?] Wunderl sie schreibt."

Zweifellos ist von dem Blatte die Rede, von dem Beethoven auch im Postskriptum seines Briefes spricht. Wunderl scheint der Name eines Kopisten zu sein, der bisher in der Beethoven-Forschung nicht erwähnt wurde; Frimmel („Beethovens Kopisten" in „Beethoven-Studien" II) führt ihn nicht an. Karl spricht noch weiter von ihm:

(Bl. 5) „Ich hielt es fast für besser, wenn man die Sachen dem Wunderl für seine 5 Kinder gäbe, und man hätte mehr Dank davon."

Dann macht er einen Scherz über den „wunderlichen" Namen:

(Bl. 9) „Er ist ein kleines Wunder, folglich Wunderl!" —

[1]) Vgl. „Die Musik", 1. Oktoberheft 1909 (6. Beethovenheft), S. 16 ff.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die zweite Eintragung stammt von Beethoven selbst; sie bezieht sich auf die im Briefe angegebene Tempobezeichnung im Gloria. Ihrer Stellung im Hefte nach fällt sie in die Zeit vom 11. Dezember 1823, also ungefähr mit der Abfassung des Briefes zusammen. Beethoven mag sich überlegt haben, was er Galitzin schreiben will; er glaubt, in der Abschrift der Messe sei das Tempo des „in gloria Dei Patris" vergessen worden, und sucht nun nach einer passenden Bezeichnung. Dabei notiert er sich:

(K.-H. 66. Bl. 23b):

„in gloria dei Patris
all° maestoso e moderato".

Freilich irrte sich der Meister, wenn er annahm, das Tempo dieses Teiles des Gloria fehle in der Abschrift für Galitzin. Denn der Fürst selbst schreibt in seiner Antwort vom 30. Dezember 1823, in der der Brief vom 13. Dezember ausdrücklich erwähnt ist (ein weiterer Beweis seiner Echtheit!), daß die Stelle bereits eine Tempobezeichnung trage (Thayer V. Anhang II. S. 557 f.):

„Je viens de recevoir, Monsieur, vôtre lettre du 13 Decembre avec l'envoi de la première page du Gloria. J'ai été assez heureux pour que l'exemplaire que j'ai reçu ait été complet et rien n'y manque à ce qu'il me semble Le tems que vous avez crû ne pas être marqué dans le morceau in gloria patris se trouve aussi marqué dans la partition mais au lieu de maestoso e moderato il est dit allegro ma non troppo e ben marcato, ce revient presque au même"

Aus diesem Briefe geht hervor, daß Beethoven schon in der Abschrift der Messe für den Fürsten dem „in gloria Dei Patris" die Bezeichnung gegeben hatte, die es heute noch trägt. In seinem Briefe wählt er eine dem Wortlaute nach verschiedene, dem Sinne nach aber gleiche, wie schon Fürst Galitzin richtig bemerkt.

Diese kleinen Mitteilungen mögen Herrn Humberts Urteil bekräftigen: Beethovens Brief vom 13. Dezember 1823 ist zweifellos echt!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aus deutschen Tageszeitungen

BERLINER BÖRSEN-COURIER (Berlin) vom 22. August und vom 3. Oktober 1909. — Al. Z. Birnbaum stellt in dem Aufsatz „Das Opernzitat“ (22. VIII.) einige geflügelte Worte aus Opern zusammen. — Hugo Leichtentritt begründet in dem Aufsatz „Die Königliche Hochschule für Musik und ihr neuer Direktor“ (3. X.) eingehend die Ansicht, daß Josef Joachim, obwohl er als Mensch, Künstler und Lehrer hohe Anerkennung verdiene, doch durch seine fast 40jährige Tätigkeit an der Berliner Hochschule dieser „mancherlei schweren Schaden“ zugefügt habe. Er habe den „Zusammenhang mit dem Streben der Gegenwart ... aus den Augen verloren“, „alle neueren Kunstbestrebungen, die von Wagner, Liszt und deren Anhang ausgingen, bekämpft und es nicht verstanden, Künstler von großer Bedeutung als Lehrkräfte heranzuziehen“. „Schließlich kam die Hochschule nur noch als Pflanzstätte für tüchtige Orchestergeiger ernsthaft in Betracht.“ Kretzschmar habe dagegen stets „den Forderungen der Gegenwart in der Kunst volles Verständnis entgegengebracht.“ Er werde als Direktor der Hochschule voraussichtlich den theoretischen Unterricht, der „allerdings sehr im argen“ liege, modernisieren und auch den musikgeschichtlichen Unterricht umwandeln. „Versteht der neue Direktor, wie man zu erwarten berechtigt ist, sie [die der Hochschule zur Verfügung stehenden Hilfsmittel] planvoll, nach einheitlichen Gesichtspunkten zu verwerten, so wird die Hochschule auch durch die von ihr veranstalteten Aufführungen eine einzigartige Stellung einnehmen können, weil sie lediglich idealen, rein künstlerischen Aufgaben sich zuwenden, das geschäftliche Moment ganz außer acht lassen kann. Das Beispiel, das die gut geleitete Hochschule gäbe, kann auch nur wohltätig sein. Alle anderen Musikschulen von Bedeutung würden aus Gründen des Wettbewerbs sich veranlaßt sehen, mancherlei Reformen einzuführen, das Niveau der deutschen Musikschulen würde sich überhaupt heben.“ Der Aufsatz berichtet auch über Kretzschmars schriftstellerische Tätigkeit und über seine Lehrtätigkeit an den Universitäten Leipzig und Berlin.

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG vom 28. August 1909. — Lucian Kamienski feiert in dem Aufsatz „Der neue Direktor der Berliner Hochschule für Musik“ Hermann Kretzschmar als einen Mann, der durch seine musikwissenschaftlichen Arbeiten wie durch seine praktischen Erfahrungen wie kaum ein anderer Gewähr dafür bietet, daß er „die Anstalt durch die Brandung der gegenwärtigen Zeitströmungen sicher hindurchsteuern, sie mit neuem Leben erfüllen kann“. Viele der gegen die Berliner Hochschule erhobenen Vorwürfe seien zwar übertrieben, aber unstreitig herrsche dort ein „bedauernswerter einseitiger Konservativismus“, den der neue Direktor beseitigen müsse. Auch hofft der Verfasser, daß diesem „die Erweiterung und Vertiefung des musikwissenschaftlichen, besonders des historischen Unterrichts und die Erweiterung des Repertoires der Orchesterstunden und Vortragsabende sowie des Unterrichtsmaterials

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf die Musik aller Zeiten, vorwärts wie rückwärts" gelingen werde. Auf Grund der Kretzschmar'schen Schrift „Zeitfragen" führt Kamienski noch mehrere andere Aufgaben des Leiters der Hochschule an und sagt am Schluß: „Vielleicht ist zu erwarten, daß der tatkräftige Organisator noch über die ihm als Erzieher gestellten Aufgaben hinaus durch seine Einflüsse Organisationen zur Ordnung des Mittel- und Volksschulgesanges in Preußen ermöglicht, und es ist gar nicht abzusehen, wieviel dieser Mann an dieser Stelle der deutschen Musikkultur noch nützen kann."

DIE POST (Berlin) vom 28. Februar 1909. — In dem langen Aufsatz „Das musikdramatische Problem" sagt eb., daß die Gegner der Oper, von denen er Gottsched, Herbart, Hanslick, Schopenhauer, W. H. Riehl und Richard Wagner anführt, von der Ansicht ausgingen, daß in der Oper die Musik die Hauptsache sein müsse und es auch von Anfang an gewesen sei, während tatsächlich die Oper ihre Entstehung dem „Wunsche, das antike Drama in der Gesamtheit seines Wesens auf modernen Boden zu verpflanzen" verdanke und man daher „die Oper mit historischem Rechte und im Sinne ihrer Schöpfer als eine dramatische Kunstgattung definieren" könne, „bei der zur Erzielung des beabsichtigten dramatischen Effektes neben andern Ausdrucksmitteln auch die Musik herangezogen wird. Die Musik ist also in der Oper lediglich Mittel, wenn auch das vorzüglichste Mittel, Zweck ist auch hier, wie im Schauspiel, einzig die dramatische Wirkung ... Nicht das rein Musikalische, das Melodische, sondern das Charakteristische ist als das eigentlich Wesentliche in der Opernmusik zu betrachten." „Die Oper hat nun allerdings in ihrer geschichtlichen Entwickelung in steigendem Maße die Tendenz gehabt, das Mittel zum Zweck zu erheben, der Musik eine immer selbstherrlichere Stellung einzuräumen und die dramatische Handlung zu einer belanglosen Beigabe herabzudrücken." Die Musik solle im Musikdrama aber nur „Stimmungserregerin", „Empfindungsweckerin" sein. Am Schluß spricht der Verfasser die Ansicht aus: „Es heißt der Schwierigkeit, die die Textgestaltung im musikalischen Drama bietet, mehr aus dem Wege gehen, als sie wirklich überwinden, wenn man, wie es von Strauß in ‚Salome' und ‚Elektra' geschehen ist, Dichtungen, die als dramatische Kunstwerke ihre Bühnenwirksamkeit bereits dargetan haben, Wort für Wort musikalisch illustriert."

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) vom 1. März 1909. — Sophie Schröter sagt nach einigen Bemerkungen über Otto von Leixners Buch „Der Weg zum Selbst" und über die Wichtigkeit der Gesundheit des Gesangsorgans für die künstlerische Leistungsfähigkeit des Sängers: die Methode der „altitalienischen Schule, alle Muskeln, die den Gesangston beeinflussen, durch entsprechende Übungen zusammenzufassen, um das Gesangsinstrument zu bilden", sei „der genialste und einfachste Gedanke für das Gesangsstudium, den wir je gehabt haben". Weil die Sänger heute die Kenntnis der alten Italiener von der „Natur des Gesangsinstrumentes" nicht mehr besäßen, sei auch die Gesangskunst verloren gegangen, und darauf sei es auch zurückzuführen, daß die Stimmen so vieler Sänger, auch vieler der größten, so früh altern.

PESTER LLOYD vom 3. Juni 1909. — In dem Aufsatz „Reminiszenzen an Johann Strauß. Zu seinem zehnten Todestage" druckt L. K. interessante Aussprüche von Alexander Dumas, Alphonse Daudet, Victorien Sardou, Moritz Jokai und Richard Wagner über den Walzerkomponisten ab und erzählt einige hübsche Geschichten aus Strauß' Leben. Der Verfasser berichtet, daß Liszt einmal vor Papst Pius IX.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach dem Vortrage Bachscher Fugen auch Strauß'sche Walzer gespielt habe, als ihn ein Kardinal nach seiner Meinung über Johann Strauß gefragt hätte.

BERLINER ZEITUNG (B. Z.) AM MITTAG (Berlin) vom 26. Mai 1909. — Zum 10. Todestag Johann Strauß' widmet Lg. dem Walzer-Komponisten einen hübschen Nachruf unter der Überschrift „Johann Strauß". Strauß gehörte zu den Komponisten, die schlecht Klavier spielen konnten. „Er spielte fürchterlich. Seine ungelenke Hand konnte kaum den Rhythmus markieren und er kam nur schwer ‚vom Fleck'. Der Meister hat das ganz genau gewußt und selbst oft über sein ‚schönes' Spiel gelacht."

FRANKFURTER ZEITUNG vom 16. April und vom 11. September 1909. — In der Aufsatzserie „Die Zukunft unserer Kultur", in der bekannte Schriftsteller ihre Ansichten über die Aufgaben einer „bewußten Kulturpolitik" auf verschiedenen Gebieten äußern, veröffentlicht Georg Göhler einen Aufsatz über „Die Zukunft der musikalischen Kultur". „Wir haben in der Musik seit Jahrzehnten eine Überproduktion in den großen Musikzentren. Wir haben ein Überwuchern einzelner Gebiete (Oper, Operette, Männergesang), eine ungenügende Pflege anderer (Haus- und Kammermusik); wir müssen ein Überschätzen des Fortschrittsgedankens, eine einseitige Zuhochbewertung zeitgenössischen Schaffens konstatieren. Aufgabe einer bewußten Kulturpolitik ist es, in allen diesen Fällen Ausgleiche zu schaffen." An die Stelle einer „musikalischen Kultur einzelner Stände" müsse allmählich eine „allgemeine musikalische Volkskultur" treten. Am Schluß gibt Göhler einige Mittel zur „Gesundung der musikalischen Kultur der höheren Stände" an. Für die Hauptsache erklärt er es, „den Zusammenhang zwischen Kunst und Leben zu bewahren und wiederherzustellen". — In dem Aufsatz „Antike Musikbauten" berichtet M. über die Arbeiten der Archäologen Kabbadias und Hermann Thiersch zur Rekonstruktion griechischer Gebäude, in denen die Musik gepflegt wurde.

GIESSENER ANZEIGER vom 11. bis 20. März 1909. — O. Schulte veröffentlicht einen Aufsatz über „Das Volkslied in Oberhessen" in sechs Kapiteln. Auch einige Notenbeispiele teilt der Verfasser mit.

FREIE SCHLESISCHE PRESSE (Troppau) vom 30. Mai 1909. — Karl Stanzel veröffentlicht zum 100. Todestage Haydns den Aufsatz „Josef Haydn", in dem er interessante Ansichten über die Eigenart der Haydnschen Kunst, insbesondere über Haydns Zug zum Erhabenen, ausspricht. Er sagt u. a.: „Die Großzügigkeit ist Haydns stärkste Seite, während das Detail zurücktritt. Er ist der ausgesprochene Meister der großen Form ... In kleineren Formen hingegen hat er — man kann dies ohne Schmälerung seines Ruhmes aussprechen — gewiß nicht so Hervorragendes geleistet." Seine Werke „gehören zu den schwungvollsten und langatmigsten, die je geschaffen wurden".

WIENER FREMDENBLATT vom 11. und vom 19. August 1909. — Richard Batka berichtet in dem Aufsatz „Liliencron und die Musik" über des Dichters Verhältnis zu Hugo Wolf und kurz über die Vertonung Liliencronscher Gedichte durch andere Komponisten, sowie über Liliencrons Musikliebe. — Unter dem Titel „Musik und Gymnastik" veröffentlicht Richard Batka einen sehr lobenden Aufsatz über Jaques-Dalcroze's Unterrichtsmethode.

PROVINZIALZEITUNG (Geestemünde) vom 2. Oktober 1909. — „Zum 40jährigen Jubiläum des Geestemünder Männergesangvereins" wird eine kurze Geschichte des Vereins veröffentlicht.

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

67. **Ernest Newman: Hugo Wolf.** Verlag: Methuen & Co., London 1907.

Ein Engländer hat sich die Aufgabe gestellt, die einem Österreicher oder Deutschen wohl näher gelegen hätte: auf Grund des von Decsey gelegten biographischen Fundaments und mit Benutzung all dessen, was außerdem in Briefen, Erinnerungen u. dgl. an dokumentarischem Material zur Wolfschen Lebensgeschichte allgemein zugänglich vorliegt, ein zugleich knappes und doch in den wesentlichen Zügen voll erschöpfendes Bild vom Leben und Schaffen des Künstlers zu geben. Ein solches Buch, wie es der durch kritische Essays und ein Buch über Gluck bekannt gewordene Ernest Newman geschrieben hat, ein Band von 17 Bogen ist dem Umfange nach das, was eigentlich das größere Publikum, das sich für einen Meister der Tonkunst lebhaft interessiert, will und braucht. Die Detailbiographie, deren Verfasser den Ehrgeiz hat alles zusammenzutragen, was über den betreffenden Mann überhaupt zu erfahren ist, wird ihre Leser vor allem in dem engeren Kreise der Fachleute und der speziellen „Gemeinde" finden, — zumal in heutiger Zeit, wo derer, die noch Zeit und Ruhe zum Durcharbeiten außerhalb ihrer Fachliteratur liegender mehrbändiger Werke auftreiben, (leider Gottes!) immer weniger werden. Dazu kommt nun gerade noch bei Hugo Wolf, daß man dem grundlegenden Buche von Decsey trotz alles Verdienstlichen, das ihm kein Urteilfähiger wird abstreiten wollen, doch den Vorwurf vielleicht nicht ganz grundlos machen könnte, daß es etwas allzusehr ins Weite und Breite geht. Es ist ja das ein Fehler, in den nur allzuleicht derjenige verfällt, der zum ersten Male ein Gebiet durchschreitet, das vor ihm noch unbegangen war, wie denn überhaupt der erste Bearbeiter eines Themas dem tapferen Soldaten gleicht, der beim Sturm auf eine Festung als erster die Bresche betritt: er opfert sich für die anderen, die ihm nachfolgen, und es ist im Grunde sein Verdienst, wenn diese Nachfolger in der Lage sind, Fehler zu vermeiden, die er selbst gemacht hat. Immerhin will es nicht wenig besagen, daß Newman eine Aufgabe, von der man, wie gesagt, nicht ohne weiteres voraussetzen konnte, daß sie ihm als Engländer besonders nahegelegen hätte, so gut gelöst hat, wie es tatsächlich geschehen ist. Sein „Hugo Wolf" verdient volle Anerkennung, und namentlich wäre es auch zu wünschen, daß eine deutsche Übersetzung das Buch dem Publikum erschlösse, das wohl noch ein ungleich größeres Interesse dafür hätte als die Engländer und Amerikaner. Newman kennt seinen Meister genau, er benutzt das vorliegende biographische Material und die Arbeiten seiner Vorgänger, in erster Linie die Biographie Decsey's, geschickt und erschöpfend, er ist ein gewandter, geschmackvoller Schriftsteller und als Beurteiler des Wolfschen Schaffens eine warm empfindende und scharf denkende Persönlichkeit, bei der sich ehrliche Begeisterung und kritische Besonnenheit zu einer wohltuend temperierten Harmonie ausgeglichen haben. Für mein persönliches Empfinden leidet freilich Newman's Urteil nicht selten daran, daß sein Verhältnis zur Musik überhaupt mehr ein sozusagen literarisches als ein eigentlich künstlerisches oder gar spezifisch musikalisches zu sein scheint. Aber von diesem Mangel möchte ich in diesem besonderen Falle um so weniger großes Aufheben machen, als ihn der englische Schriftsteller mit der weitaus überwiegenden Mehrheit aller derer teilt, die heutzutage über Musik schreiben. Rudolf Louis

68. **Hugo Riemann: Grundriß der Musikwissenschaft.** Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Der unermüdlich fleißige Riemann hat versucht, ein ungeheures Gebiet, ein Gebiet, das seit einigen Jahrzehnten seine Grenzen ganz bedeutend erweitert hat, in den Rahmen einer Darstellung von 144 Seiten zu zwängen. Das ist eine sehr schwere Aufgabe, die aber schon verschiedene Male in Angriff genommen worden ist. So hat im ersten Jahrgang der leider eingegangenen Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Guido Adler einen ganz vorzüglichen Aufsatz geschrieben über „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", der zwar bedeutend kürzer ist, als es die Riemannschen Ausführungen sind, aber das, was der Titel verspricht, voll hält. Eine noch kürzere Darstellung des in Frage kommenden Themas gab Rudolf Schwartz in Spemanns Goldenem Buch der Musik. An die Vortrefflichkeit der beiden genannten Darstellungen reicht nun freilich Riemanns Buch nicht heran; dazu fehlt Riemann das Talent, seine wissenschaftlichen Forschungen in angenehmen Formen darzubieten: sein Stil ist zu schwer, zu dickflüssig, seine Darstellungsweise nicht klar und übersichtlich genug. Dazu kommt bei dem vorliegenden Buch noch ein gewisser Mangel an Objektivität; jeder der behandelten Unterabteilungen folgt eine Übersicht über die einschlägige Literatur. Daß Riemann in der Lage ist, fast jedesmal ein eigenes Buch zu zitieren, ist sehr anerkennungswert, und daß er es tut, wird ihm niemand verübeln. Aber er darf dann nicht andere Bücher, die mindestens ebenso wertvoll sind, wie Riemanns eigene, und noch dazu den Vorteil haben, ihren Wert durch die Praxis schon lange bewiesen zu haben, er darf dann solche Bücher nicht einfach totschweigen. Wo ist zum Beispiel im Verzeichnis der wichtigsten Literatur der Musiktheorie Ernst Friedrich Richters vortreffliches Lehrbuch der Harmonie, durch dessen Studium seit seinem Erscheinen in den 60er Jahren Hundert und aber Hundert den soliden Grund zu ihrem theoretischen Wissen gelegt haben? Ein solches Buch durfte nicht fehlen. — Riemann gibt seinem Stoff die folgende Einteilung: Akustik, Tonphysiologie, Musikästhetik, Musiktheorie, Musikgeschichte. Die zuletzt genannte Disziplin ist am eingehendsten behandelt, das liegt in der Natur der Sache; aber sie ist nicht vollständig genug behandelt; das Altertum ist viel zu gut dabei weggekommen und die neue Zeit ist zu spärlich behandelt. Riemann sagt ja selbst auf Seite 141: „Wenn auch das eigentliche Arbeitsfeld der musikalischen Geschichtsschreibung nur die Vergangenheit sein kann, so lehren doch Erfahrungen an gar nicht fernliegenden Epochen, wie z. B. gerade der des Eintritts der gekennzeichneten Stilwandlung, daß es kein Fehler ist, wenn wenigstens die Bibliographie sich auch um

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die allerjüngste Vergangenheit beizeiten bekümmert usw." Sehr richtig! Warum hat Riemann dann in seinem Abriß der Musikgeschichte — denn ein solcher ist der Abschnitt E des vorliegenden Buches — die Stilwandlung verschwiegen, die sich von Haydns Vorgängern bis auf Beethoven und von da bis auf Liszt vollzog? Das war doch zum mindesten ebenso wichtig wie die langatmigen Ausführungen über die Rhythmik der Troubadours. Es ist eben hier wieder einmal der Fehler der modernen Musikphilologen zu konstatieren, daß sie sich zu sehr in die Vergangenheit vergraben und zu wenig Verständnis haben für das blühende, gesunde, kräftige Leben, das unsere Tonkunst seit anderthalb Jahrhunderten durchpulst, und aus dem unsere heutige Zeit noch immer Stoff und Nahrung, Anregung und köstlichen Genuß schöpft.

Dr. Max Burkhardt

69. **Edgar Istel**: Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig 1909. („Aus Natur und Geisteswelt", Bd. 239.)

Istel will mit dem vorliegenden Bändchen eine Fortsetzung der trefflichen Arbeit Karl Krebs' über „Haydn, Mozart, Beethoven" geben und spricht im Vorwort die Hoffnung aus, seine Gedanken im engsten Rahmen darstellen zu können und der genannten Abhandlung keine unwürdige Nachfolge zu geben. Istel behandelt in dem Bändchen nur einzelne Hauptvertreter der musikalischen Romantik, so E. T. A. Hoffmann, Weber, Spohr, Schubert, Loewe, Marschner, Mendelssohn und Schumann. Erst erfahren wir einiges über die Lebensschicksale dieser Männer, hierauf werden ihre Werke besprochen. Ob es hierbei vorteilhaft war, diese in instrumentale, vokale und dramatische auseinanderzureißen, möge dahingestellt bleiben. Jedenfalls bekundet Istel hier eine sehr umfangreiche Belesenheit. Besonders schwerwiegende Persönlichkeitswerte scheint der Verfasser bei der Abwägung der einzelnen Meister nicht immer in die Wagschale geworfen zu haben. Die eigentliche Achillesferse des Büchleins ist die Auswahl des Stoffes. Gewiß sind ja die Haupterscheinungen der musikalischen Romantik am leichtesten zu behandeln, da doch schon eine ziemlich ansehnliche Literatur über sie vorhanden ist. Verdienstlich wäre es aber gewesen, auch die kleineren Meister mit in den Kreis der Betrachtung zu ziehen und so das Bild jener Zeit wirklich zu vervollständigen; hier hätte sich auch Gelegenheit geboten, in unaufdringlicher Weise Neues zu bringen. Noch empfindlicher vermißt man allerdings ein Eingehen auf die außerdeutsche Romantik; eine Behandlung der späteren Romantik ohne Betrachtung der außerdeutschen muß beim besten Willen, Wissen und Können lückenhaft bleiben, muß bei aller Kunst der Darstellung das ganze Bild doch einseitig, zum Teil schief gezeichnet und unplastisch erscheinen lassen. Auch vor Wagner, der doch die Akme der romantischen Bestrebungen darstellt, haltzumachen, war in einer Schrift, die die deutsche musikalische Blüte der Romantik behandelt, nicht sehr empfehlenswert. Wagner hat doch die Fäden der ganzen romantischen, musikalischen und literarischen Bewegung mit starker Hand gerafft und steht als die umfassendste Gestalt der ganzen Romantik vor uns. Von den gestreiften Mängeln abgesehen, empfiehlt sich das Werkchen durch seine Handlichkeit und reiche Literaturbenutzung.

Dr. Hugo Daffner

70. **Wilhelm Kienzl**: Im Konzert. Von Tonwerken und nachschaffenden Tonkünstlern empfangene Eindrücke. Verlag: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, Berlin 1908.

In zusammenhangloser Form gibt der Komponist des „Evangelimann" ein Spiegelbild der Eindrücke, die Werke älterer und neuerer Meister, sowie Darbietungen einer großen Anzahl zeitgenössischer reproduktiver Künstler in ihm ausgelöst haben. Glatt und gewandt geschrieben, werden die Aufsätze und Aphorismen, die ein leicht empfängliches dankbares Künstlergemüt erkennen lassen, sich leicht Freunde erwerben. Kienzl begnügt sich meist mit einer flüchtigen, schnell hingeworfenen Skizze, ohne sich in ästhetische Spekulationen zu vertiefen. Es ist ihm nur darum zu tun, eine Augenblicksstimmung zu charakterisieren, Momentbilder festzuhalten. Wer sich für derartige Bekenntnisse eines zeitgenössischen schaffenden Künstlers interessiert, wird in dem Kienzlschen Buche eine willkommene Lektüre finden. Paul Bekker

MUSIKALIEN

71. **Paul Scheinpflug**: Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare. op. 15. (Partitur Mk. 10.—.) Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Wie ein dreimaliges Aufklopfen mit dem Stabe muten uns die drei Intrada-Akkorde an. „Wohlan! das Spiel kann beginnen!" Einem sehr galanten Thema folgt ein ebenso schalkhaft-liebenswürdiges, dem sich bald eine Melodie hinzugesellt, so hingebend, so sehnsuchtsvoll, daß wir da ein von Liebespfeilen getroffenes Herz schlagen zu hören vermeinen. Armer Tor, dessen Beteuerungen nur Spott begegnen! Denn während der Ärmste sein Lied repetiert, machen sich höchst mokante Stimmen geltend, die einen Erfolg des Sängers nicht gerade zu verbürgen scheinen. Aber bald wird unser Interesse auf eine neue Figur gelenkt. Es ist ein anscheinend etwas heruntergekommener Ritter, der sich uns unter den Klängen eines altenglischen Marsches präsentiert. Montur wie Adelsschild stark ramponiert. Auch sonst löst diese Erscheinung bei den Anwesenden viel Heiterkeit aus. Wie sich nun die Komödie weiter entwickelt, mit welchen Kniffen hüben und drüben gekämpft wird, wie sich alles in kaleidoskopartigem Wirrwarr durcheinanderschiebt — dieses musikalische Imbroglio schildert uns Scheinpflug in höchst ergötzlicher und den sehr gewandten und an Einfällen reichen Musiker verratender Weise. Noch einmal schreitet das Liebesmotiv frei über allen Tonwogen daher, siegreich und allen Intrigen zum Trotz, und schließlich endet alles so, wie wir es wünschten und erwarteten.

72. **Jan van Gilse**: Eine Lebensmesse. Dichtung von Richard Dehmel. Für Solostimmen, achtstimmigen gemischten Chor, Kinderchor und großes Orchester. (Klavierauszug Mk. 3.—.) Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einem so schwer beizukommenden, so gedankenschweren Vorwurf ein musikalisches Gewand zu geben, darf nur der wagen, dem wirklich ähnlich tiefgründige musikalische Gedanken zu Gebote stehen. Zudem kommt noch die Gefahr der Anordnung der Verse Dehmels, die ein Zusammenschweißen zu einem einheitlichen Ganzen bedeutend erschweren. Die Sentenzen der einzelnen Partieen, deren Refrain ja oft derselbe ist, tragen so verschiedenartige Stimmungskomplexe in sich, daß dem Musiker von vornherein unsagbare Schwierigkeiten sich entgegentürmen. Ich will nun nicht behaupten, daß Gilse aller dieser Schwierigkeiten Herr geworden sei, ja, ich glaube nicht einmal, daß er sich ihrer bewußt gewesen ist. Es ist da oft genug ein unbekümmertes Draufloskomponieren zu verspüren, ein frisch-freies Hinüberschwingen über gefährliche, trittlose Stellen, und am liebsten zitierte man Dehmels eigene Worte:

Hahaha! Du liebes Kind,
Ohne Einfalt ist am Ende
Alle Weisheit taub und blind — —

ähnlich, wie es von Mozart heißt, daß er in seiner göttlichen Naivität — von seinem Genie natürlich abgesehen — einzig im Stande gewesen wäre, den „Faust" zu komponieren; si licet parva componere magnis. Doch verhehle ich keinen Augenblick, daß auch viel Schönes, viel Gelungenes in der „Messe" enthalten ist, so die Tenorpartie des Helden, der Sang der Mütter im ersten Teile, sowie in einigen weiteren Stellen des zweiten Teils, die den gebildeten, an keiner Hyperkultur erkrankten Musiker erkennen lassen.

Gustav Kanth

73. **Ch. de Bériot**: Berühmte Violin-Duette aus der Violinschule. Herausgegeben von Heinrich Dessauer. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn.

Es war ein sehr guter Gedanke des Herausgebers, eine Auswahl der musikalisch reizvollen und dabei doch sehr instruktiven Duette aus der großen de Bériot'schen Violinschule zu treffen und ihnen noch weitere Duettübungen hinzuzufügen. So kann diese Sammlung neben jeder Schule als Ergänzung sehr gut gebraucht werden.

74. **Désiré Thomassin**: Trio für Violine, Violoncell und Klavier. op. 62. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ein ernstes, gehaltvolles, ja bedeutendes Werk, dessen Wert freilich erst bei genauem Studium voll gewürdigt werden kann. Man lasse sich durch die mancherlei harmonischen Absonderlichkeiten und den viel zu überladenen, auch recht schwierigen Klavierpart nicht abschrecken, es lohnt sich durchaus, den Gedanken des in der Satzkunst sehr bewanderten Komponisten auf den Grund zu gehen. Alle drei Sätze enthalten nicht alltägliche Melodik und Verarbeitung. Im ersten Satz erinnert das energische Hauptthema etwas an ein Thema im Scherzo des Brahmsschen Klavierquintetts; sehr einschmeichelnd ist das Gesangsthema. Der langsame Satz, eine Art Trauermarsch, der durch ein auch marschartiges Moderato quasi Allegretto eine Unterbrechung in freundlicher Stimmung erhält, wirkt wohl am unmittelbarsten. Sehr schwungvoll und feurig ist das Finale, das teilweise eine Art Jagdstück ist. Auch in der Rhythmik enthält das Werk, das sicherlich im Konzertsaal mit Ehren bestehen wird, wenngleich es vielleicht am besten in intimem Kreise zur Geltung kommt, viel Eigenartiges. Jedenfalls wird es die Veranlassung werden, daß auch die früheren Werke des Komponisten Beachtung finden.

75. **Axel Heine**: Melodisk Sujite for Klaver, Violin og Violoncell. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Mit Recht führt dieses Klaviertrio den Namen „melodische" Suite. Sehr gefällige, dem Ohre wohltuende Melodieen enthalten die glatt gearbeiteten vier Sätze; ab und zu kommt die nordische Heimat des Komponisten darin zur Geltung. Der Trauermarsch erinnert etwas an das Allegretto in Beethovens Siebenter Symphonie. Da das Werk kaum Schwierigkeiten bietet, wird es geradezu mit Wonne von Dilettanten gespielt werden. Auch zu Ensembleübungen ist es durchaus geeignet.

76. **Johan Halvorsen**: Passacaglia frei nach Händel für Violine und Bratsche. Ausgabe für Violine und Violoncell von Michael Preß. Verlag: Wilh. Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

In Konzerten des „Russischen Trio" spielen die Gebrüder Preß gern dieses herrlich klingende, vortreffliche Werk, das sogar meist da capo verlangt wird. In der Originalfassung klingt es meines Erachtens freilich noch besser, da die Bratsche nicht so leicht die Geige übertönt wie das Violoncell. Sehr warm möchte ich bei dieser Gelegenheit die Sarabande mit Variationen empfehlen, die Halvorsen gleichfalls für Violine und Viola komponiert hat.

77. **Joseph Haas**: Divertimento für Violine, Viola und Violoncell. op. 22. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig. (Preis: Part. Mk. 0.80; Stimmen Mk. 3.—.)

Wie schon die Bezeichnung Divertimento besagt, handelt es sich um ein Werk, das bessere Unterhaltungsmusik bieten will. In sehr gelungener Weise hat der Komponist, der sich in mancher Hinsicht mit Recht Beethovens reizende Trio-Serenade op. 8 zum Muster genommen hat, seine Aufgabe gelöst. Jeder der fünf knappen Sätze fesselt durch Frische und Noblesse der Erfindung; man wird mehr als angenehm dadurch unterhalten und kann sich auch an der feinen Satzarbeit des Komponisten und seinem Verständnis für Klangschönheit und Ausnutzung der drei Streichinstrumente nur freuen. Der erste marschartige Satz zeugt auch von feinem Humor; eine nicht alltägliche Eingebung scheint mir das Gesangsthema zu sein. Das feurige und pikante Capriccio wird durch einen recht melodiösen Zwischensatz unterbrochen, den man gern breiter ausgeführt wünschte. Ganz reizend ist das Menuett. Die darauf folgende Romanze wirkt mitunter durch zu reichliches Figurenwerk etwas unruhig. In dem Schlußrondo herrscht überwiegend ein fröhlicher Humor. In delikat feiner Ausführung dürfte dieses Divertimento auch im Konzertsaal sehr freundlich aufgenommen werden. Allen Kammermusik treibenden Dilettanten sei es warm ans Herz gelegt.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BOSTON: Unsere Stadt, die bisher nach Opernaufführungen hungerte, bekommt jetzt mit einem Male mehr Opern zu hören, als sie verdauen kann. Bisher hatten wir jährlich nur in zwei Wochen Opernaufführungen, und diese waren noch dazu von New York geborgt. In einem Monat wird aber unser neues Opernhaus eröffnet werden, und dann werden uns von unserer eigenen Operngesellschaft und von zwei reisenden Gesellschaften gegen 100 Opernvorstellungen geboten werden. Der Wechsel ist etwas zu plötzlich; aber es ist bemerkenswert, daß alle besseren Plätze bereits für die ganze Saison abonniert sind. Nie hat eine Operngesellschaft mit besseren finanziellen Aussichten begonnen. Eine Fülle von neuen Werken, und auch solche von Pergolesi, Paisiello u. a., die alt genug sind, um wieder wie neu wirken zu können, sind uns versprochen worden.
Louis C. Elson

BRAUNSCHWEIG: Die Uraufführung der „Pußtanachtigall" von A. Mattausch im Hoftheater enttäuschte allgemein. Der Dichter H. Bethge nennt sein Werk einen Roman aus dem Künstlerleben und erhofft von der neuen Form sogar eine Belebung des Musikdramas. Er verlegt die Handlung in die Gegenwart nach München, wo ein junger Musiker die Sängerin einer Zigeunerkapelle, die Pußtanachtigall, kennen lernt und eine Zeitlang mit ihr lebt, bis ihn die Primadonna des Hoftheaters, an dem er mittlerweile Kapellmeister wurde und die Aufführung seiner ersten Oper vorbereitet, in ihre Netze zieht. Die Verlassene kehrt zu ihrer Truppe zurück, die zu dem neuen Werk die Bühnenmusik liefern soll; vor dem letzten Akt stößt die unglückliche der glücklichen Nebenbuhlerin den Dolch in die Brust. Der Schuldige geht frei aus, über das Schicksal der übrigen erfährt man nichts; fortwährend grüßt man lauter alte, gute Bekannte. Die Bezeichnung Roman paßt nur insofern, als die Tatsachen in Form des Dialogs ohne „gebundene Rede" lose aneinander gereiht werden. Für die Musik mußten also der Sprechgesang ohne Chor, geschlossene Formen, Stimmungsmalereien, lyrische oder dramatische Höhepunkte gewählt werden. Singstimmen und Orchester gehen ihre eigenen Wege; dabei ist die Tonsprache farb- und stillos ohne jede persönliche Note. Der Ausgang konnte also nicht zweifelhaft sein; die Herren Direktor Frederigk und Hofkapellmeister Riedel, die Darsteller Frl. Englerth und Röder, die Herren Cronberger, Spies, Greis und Mansfeld verschwendeten vergebens ihre Kraft an diesem totgeborenen Kinde. Den Achtungserfolg bei einem sehr nachsichtigen Sonntagspublikum verdankten die anwesenden Verfasser größtenteils der vorzüglichen Wiedergabe.
Ernst Stier

BRESLAU: Unsere Oper hat sich bisher damit begnügt, eine Reihe von Repertoirewerken, ein wenig aufgefrischt, wieder vorzuführen. Dabei hatten einige neue Kräfte Gelegenheit, sich dem eingesessenen Ensemble einzufügen. Arthur Corfield-Mercer, ein junger Tenor, gefiel als Pedro in „Tiefland" und als Hoffmann in „Hoffmanns Erzählungen" durch die Intelligenz seiner Darstellung und Stimmbehandlung. Ein Ausflug ins Heldenfach — er hatte den Junker von Stolzing zum Ziel — mißglückte dagegen. Ein zweiter Tenor, Fritz Klarmüller, zeichnete sich insbesondere als Mozartsänger aus. Die Kunst eines dritten Tenordebutanten, eines Herrn Dünmann, steckt noch in den Kinderschuhen. In Frl. Kemp stellte sich uns ein starkes Gesangstalent vor. Leider ist die Erscheinung der jungen Dame für die bisher von ihr verkörperten Gestalten: Elisabeth, Senta, Mignon nicht gerade günstig. Unsere ausgezeichnete Hochdramatische, Hermine Rabl von Kriesten, wird augenblicklich noch durch Familienpflichten von der Bühne ferngehalten. Nusi von Szekrenyessy, die sie während dieser Zeit ersetzen soll, hat dem Publikum nicht sonderlich gefallen. Zumal ihr „Fidelio" war eine recht blutleere Gestalt. Carl Ohnesorg, ein routinierter, tüchtiger Kapellmeister, „entlastet" Herrn Prüwer fast mehr, als nötig ist. Seine bisher beste Leistung war „Don Juan"; als Wagner-Dirigent hat er noch keinen ganz unbestrittenen Sieg erfochten.
Dr. Erich Freund

DARMSTADT: In der neuen Theatersaison richtete sich das Interesse bisher vornehmlich auf die neu engagierten Opernmitglieder, unter denen einige vielversprechende Kräfte gewonnen zu sein scheinen. So hatten die neue jugendlich-dramatische Sängerin Gertrud Geyersbach als „Agathe" und „Elisabeth", die neue Altistin Kathleen Howard als „Dalila", „Carmen" und „Erda" und der neue lyrische Tenor Hans Hacker als „Max", „Erik" und „Fenton" bemerkenswerte Erfolge. Sonst verdient nur noch die Neueinstudierung von Smetana's „Dalibor" und eine glänzende „Siegfried"-Aufführung erwähnt zu werden, in der Heinrich Spemann in der Titelrolle und Gustav Dramsch als „Wanderer" ungewöhnlich hervorragende Leistungen boten. Ein erfolgreiches Gastspiel des Mainzer Heldentenors Georg Becker als „Lohengrin" führte zu einem Engagement des Künstlers für die nächste Saison. Die einzige Neuheit bestand seither in der Operette „Prima ballerina" von dem Frankfurter Komponisten Dr. Otto Schwartz, deren graziöse, wenn auch nicht gerade originelle Musik und hübsch geschürzte Handlung dem Publikum sehr gefielen.
H. Sonne

DRESDEN: Eine wohlgelungene Neueinstudierung des „Maskenball" (Amelia) von Verdi brachte erwünschte Abwechslung in den Spielplan. Unter der Leitung Ernst v. Schuchs, der bekanntlich für den italienischen Opernstil eine besonders glückliche, auf rhythmischer Grundlage beruhende Begabung besitzt, kam eine Vorstellung von hohem Kunstwerte zustande. Als Amelia war Margarete Siems in Gesang und Darstellung vortrefflich; nur möchte man ihr ausgiebiges Organ gern von einer gewissen Schwere des Tons befreit sehen, die jetzt noch den vollen Genuß beeinträchtigt und die Sängerin nicht selten zum Tremolieren verleitet. Die Herren Sembach als Graf Richard, Scheidemantel als René und Minnie Nast als Page Oskar seien nach Verdienst hervorgehoben. Das Werk fand eine so freundliche Aufnahme, daß man diesen Anlaß benutzen muß, um die Theaterleitung an den längst versprochenen Verdi-Zyklus

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu erinnern. Auch Anton Rubinsteins phantastische Oper „Der Dämon", für deren Hauptpartie wir in Carl Perron einen glänzenden Vertreter besitzen, wurde mit Eva v. d. Osten als Tamara und Fritz Soot als Sinodal wieder aufgenommen. Doch fehlt uns noch immer die erste Neuheit, die diesmal ungewöhnlich lange auf sich warten läßt. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Eine emsige Tätigkeit entfaltete die Oper des Stadttheaters unter Ludwig Zimmermanns bewährter Leitung. In der Eröffnungsvorstellung der neuen Spielzeit nahm dieser als Regieführer mit den Darstellern den stürmischen Beifall des Hauses entgegen, den man der neuausgestatteten, stilvollen „Fidelio"-Vorstellung spendete. Zugleich führte sich Olga Bieselly in der Titelrolle mit durchschlagendem Erfolge als Vertreterin des hochdramatischen Sopranfaches ein; die junge Künstlerin bestätigte bald darauf den günstigen ersten Eindruck, den sie als stimmglänzende Sängerin und vielversprechende Darstellerin hinterlassen hatte, als Ortrud, Senta und vor allem als vorzügliche Brünnhilde in dem wohlgelungenen „Ring"-Zyklus, der unter Alfred Fröhlich das Ereignis der ersten Theaterwochen bildete. Sehr vorteilhaft fiel auch das Debut des neuen Heldenbaritons Dr. Konrad von Zawilowski aus, der als Wotan, Telramund, Holländer, Sprecher („Zauberflöte") auffallend schöne Stimmittel, vornehmen Vortrag und gute Spielbegabung offenbarte. Ebenso glücklich wurde für jugendliche Rollen Ida Salden gewonnen; ihre Lohengrin-Elsa, Agathe, Pamina, Marta im Tiefland, Sieglinde und Gutrune („Ring") fesselten durch gesangliche Vornehmheit und poesievolles Spiel. Endlich zeigte sich Elfriede Martick in den Koloraturpartieen der Philine („Mignon"), der Regimentstochter, der Königin der Nacht als schätzenswerte Kraft mit ebenso sympathischer, wie gesangstechnisch vielvermögender Stimme. Eine glänzend besetzte Vorstellung von d'Alberts „Tiefland", in der Gustav Waschow neuerdings den Sebastiano mit Auszeichnung übernahm, ferner als Neuheit die musikalisch reizvolle, vornehme Operette „Der tapfere Soldat" von Oscar Straus bildeten weitere bemerkenswerte Taten der Bühne.
A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Die mit den „Meistersingern" eröffnete neue Spielzeit brachte bisher „Lohengrin", „Fliegender Holländer", „Figaros Hochzeit", „Fidelio", „Freischütz", „Jüdin", „Troubadour", „Mignon", „Tiefland" und an Operetten „Bub oder Mädel?", „Der fidele Bauer", „Zigeunerbaron". Das diesjährige Ensemble enthält gutes Stimmenmaterial; am wenigsten gut ist es mit dem Koloraturfach und dem Baßbuffo bestellt. In Matthäus Pitteroff ist ein musikalischer Leiter gewonnen worden, der, mit ebensoviel Feinsinn wie Energie ausgerüstet, unser anerkannt tüchtiges Orchester von Erfolg zu Erfolg zu führen versteht. „Lobetanz" von Ludwig Thuille hat in seiner vornehmen Einfachheit und schönen Lyrik trotz des krassen Realismus der Kerkerszene sehr gefallen. Das Märchenspiel erschien entzückend ausgestattet und von Georg Thoelke meisterlich inszeniert. Der Titelheld wurde von Alfred Fährbach überraschend gut gegeben und von Julian Gumpert als „Geiger" reizvoll sekundiert.
Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Die Uraufführung des musikalischen Lustspiels „Das heiße Eisen" (frei nach einem Schwank von Hans Sachs), dessen Komponist der Frankfurter Max Wolff ist, der dem Hochschen Konservatorium und der Münchener Schule seine tüchtige Ausbildung verdankt, gab Zeugnis von einem starken Talent, das den Stil der „Meistersinger" und der „Feuersnot" bereits virtuos beherrscht. Der alte Schwank, der sich auf die Prüfung der ehelichen Treue mit einem auf der Hand zu tragenden Eisen stützt, ist psychologisch geschickt erweitert und läßt uns Sachs so erkennen, wie er uns jetzt, seit Wagner, erscheint: als Herzenskünder und Vielverzeihender. Die Aufführung, unter Christian Krähmers Regie, war wohlvorbereitet. Sie bot eine geschickte Verkürzung der Szene und Vereinfachung des äußeren Rahmens, künstlerisch gewählte, echt anmutende Kostüme und fand unter Hans Schilling-Ziemssens Leitung eine schwungvolle Wiedergabe. Im Bühnengesang und -spiel bewährten sich Lisbeth Sellin, Richard Breitenfeld und Marie Wellig. Der äußere Erfolg war stark. Der junge Komponist, von dessen Können man wohl noch Eigeneres, Selbständigeres hoffen darf, ward mehrmals hervorgerufen.
Theo Schäfer

HAMBURG: Zum dritten Male innerhalb eines Jahrzehnts hat unsere Oper den Versuch gemacht, „Hoffmanns Erzählungen" dem Spielplan einzubürgern. Zweimal mißlang er völlig, zum Teil wegen Mängel der damaligen Besetzung, zum größeren Teil aber wohl, da die etwas sprunghafte textliche Unterlage der Oper eine Elastizität bei der Zuhörerschaft verlangt, für die wir hier keine Majorität voraussetzen können. Diesmal scheint übrigens der Versuch sich besser lohnen zu wollen. Die Aufführung unter Brecher ist im ganzen sehr gut, und vor allem strebt sie mit Erfolg nach möglichster Klarheit. Die drei weiblichen Rollen sind ausnahmslos sehr glücklich und illusionsgerecht mit den Damen Hindermann, Gura-Hummel und Bella Alten besetzt. Sehr stimmungsvoll singt und spielt Birrenkoven den Hoffmann. — Das Caruso Gastspiel, das den Sänger an allen drei Abenden bei prächtigster stimmlicher Disposition und bei nicht minder prächtiger psychischer Verfassung präsentierte, ist unter ungeheuren Ovationen für den Sänger zu Ende gegangen. Am lautesten ging es natürlich am „Carmen"-Abend zu. Aber wenn man auch begreift, daß der faszinierende Don José Caruso's die stärksten Wirkungen erzielt, so wird man darüber doch nicht übersehen, daß Caruso stimmlich das Vollendetste innerhalb der Möglichkeiten der italienischen Melodik, wie sie ihm Puccini in der „Tosca" bietet, zu vergeben hat.
Heinrich Chevalley

KÖLN: Aus dem Opernhause, in dem man mit den Vorbereitungen von Puccini's „Bohême" beschäftigt ist, kann ich nur erwähnen, daß Otto Lohse am Dirigentenpulte neulich wieder einmal überzeugend demonstriert hat, was die internationale Gemeinschaft der nicht gerade hypermodern gerichteten Opern-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

freunde an „Aida“, dem leuchtenden Merkstein in Verdi's Schaffensweise, besitzt. Gerade auf die genaueren Kenner des Werks vermochte Lohses Ausmalung der Partitur einen bezwingenden Eindruck auszuüben. Tüchtige Solisten vertraten nach Möglichkeit seine Absichten, und dabei befand sich Verdi wohl.

Paul Hiller

KÖNIGSBERG: In der üblichen Herbstparade sind bisher nur eine Anzahl bekannter Repertoirestücke in neuer Auflage erschienen. Die besten Aufführungen waren die von Eugen d'Albert's „Tiefland“, das sich noch immer als zugkräftig erweist, mit Anton Bürger und Marie Valentin in den Hauptrollen, und besonders die „Aïda“ mit Luise Schroeter als gesanglich ausgezeichneter Amneris. Die erste Novität des Winters, Puccini's „Madame Butterfly“, steht uns in den nächsten Tagen bevor.

Lucian Kamieński

KOPENHAGEN: Die Königliche Bühne hat die Direktion gewechselt. Direktor wurde der frühere Bureauchef im Kultusministerium A. Weis; ihm beigeordnet ist der Schauspieler Dr. Mantzius (auch ein trefflicher Buffosänger und — Beckmesser). Die neue Leitung, die der Oper ihr besonderes Interesse zuwenden will, ließ als Neuheit Eugen d'Alberts „Tiefland“ aufführen. Ganz durchschlagend scheint der Erfolg nicht zu sein; mehr der übrigens etwas grobe und äußerlich wirkende Text als die Musik nahm die Teilnahme des Publikums in Anspruch. Die Aufführung unter Leitung des ersten Kapellmeisters Frederik Rung ist zu loben. Der naive Hirt lag Peter Cornelius sehr gut, desgleichen der bösartige Spanier dem Temperament und Stimmcharakter Helge Nissen's. Die etwas reichlich larmoyante Heldin gab Frau Ulrich; ein reizendes, eigenartiges Bild hat Frau Lendrop aus dem Hirtenmädchen geschaffen.

William Behrend

LEIPZIG: An der hiesigen Oper haben in jüngster Zeit einige Gastspiele stattgefunden, von denen Gutes zu vermelden ist. In einer „Holländer“-Aufführung, die Wilhelm Lüppertz Gelegenheit bot, weiteres Herangereiftsein für die Titelpartie zu offenbaren, interessierte Maria Gärtner, die mir schon von ihrem Dresdner Gastspiel als Elektra her vorteilhaft bekannt war, als vornehm singende und überzeugend darstellende Senta. Ein stimmlich wohl noch entwicklungsfähiger und schauspielerisch bereits recht gewandter Buffotenor Philipp Schönleber ersang sich als David („Meistersinger“) ein Engagement an die Leipziger Bühne. Marie Rappold, die auf ihrem Wege von der New Yorker Metropolitan-Oper an die Mailänder Scala hier Station machte und mit klangreicher Stimme, bedeutender Fertigkeit im kolorierten Singen und sympathischer Erscheinung die Leonore im „Troubadour“ verlebendigte, war ein bedeutender Erfolg beschieden.

Arthur Smolian

MAGDEBURG: Unser Stadttheater brachte am 22. Oktober eine Opernnovität heraus: „Das kluge Felleisen“, dessen Text von Richard Schott, dessen Musik von dem Berliner Komponisten Waldemar Wendland stammt. Sie ging dem feinen und geistsprühenden „Versiegelt“ von Leo Blech voraus. Das Operchen Wendlands steht auf einem anderen musikalischen Standpunkte als die Oper Blechs, die in eine höchste musikalische Kultur führt. Einem naiven Stoff will es einen ebensolchen Rahmen geben, und auch das ist eine Kunst, die verstanden sein will und im großen Kreise des Bühnenlebens ihre vollständige Berechtigung hat. Dichter und Komponist fanden an einem Märchen Andersen's Gefallen. Wie ein Müller „ins Heu“ oder zum Markte fährt und sein Weibchen allein zu Hause läßt. Wie der Küster um das Haus schleicht und Einlaß findet. Wie die Müllerin ihn in der Mehlkiste verbirgt, ein lustiger Handwerksgesell klug die Situation ausnutzt und bald die Gunst des Weibchens erlangt hätte, wenn es nicht so brav gewesen wäre. Alles in der Schwankmanier etwa des Hans Sachs, aber weniger derb, das Anstößige mit kluger Hand gemildert. Zum Schluß, als die Müllerin mit dem Licht in der Hand dem fahrenden Gesellen zur Tür hinausleuchtet, guckt der Humor herein, lächelt und schüttelt mit dem Kopfe, als wollte er's nicht glauben, daß junge Müllersfrauen wirklich so brav sind. Gerade dadurch aber war eine ziemlich starke Wirkung da, zumal die Musik während der letzten Szenen aus ihrer Reserve mehr und mehr heraustrat, und mit wenigen, aber aparten Mitteln eine Stimmung zu schaffen wußte, die aus dem leichten Holzschnitt ein farbiges Bild schuf. Als dann der Vorhang fiel, erscholl freundlicher, ungezwungener Beifall von allen Seiten des Hauses, der vollständig berechtigt schien. Schon vorher hatten die gefälligen Melodieen in einer fast durchweg ansprechenden Instrumentation zu Beifall während der offenen Szene angeregt. Der Komponist leitete sein Werk mit erfreulich sicherer Hand selbst.

Max Hasse

MANNHEIM: Für Hermann Kutzschbach, den wir nach Dresden ziehen lassen mußten, und für Leopold Reichwein, der nach Karlsruhe übersiedelte, hat unser Hof- und Nationaltheater Arthur Bodanzky und Albert Coates eingetauscht. Dieser kam von Dresden, jener von Prag, und beide haben sich bis jetzt als tüchtige Operndirigenten erfolgreich eingeführt. Bodanzky brachte den „Fliegenden Holländer“, „Figaros Hochzeit“, „Aida“ und Massenet's „Werther“, diesen als Novität, besonders temperamentvoll und packend zur Wiedergabe, während Coates mit Routine und Geschmack „Mignon“, „Margarete“, „Cavalleria rusticana“, „Pagliacci“ und den „Tannhäuser“ dirigierte. Einige neu engagierte Kräfte erwiesen sich als unzulänglich, dagegen berechtigen Jane Freund und Hanna von Granfelt zu hübschen Hoffnungen. Leider verfügt die zuletzt genannte Künstlerin über kein Repertoire; ihre Senta und Margarete waren wohl stimmlich gut, im übrigen aber noch sehr unfertig. Glänzend verlief die Aufführung des „Werther“; Fritz Vogelstrom und Lili Hafgren-Waag verhalfen dem etwas monotonen Werke zu einem vollen Achtungserfolge.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Von ihren Verheißungen für diesen Winter, deren bedeutendste die erste Aufführung von Pfitzners „Armer Heinrich“ betrifft, hat die Leitung der Hofoper bisher zwei eingelöst. Verdi's „Maskenball“, den man (trotz seines blöden Textes) zu Unrecht über

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Dreizahl „Troubadour", „Traviata" und „Rigoletto" vernachlässigt, kam in einer musikalisch schön abgerundeten Aufführung heraus, an deren gutem Eindrucke Hofkapellmeister Cortolezis das Hauptverdienst hatte. Wichtiger, obgleich fürs Repertoire wohl weniger nachhaltig, war die von Mottl geleitete erste Aufführung von Schilling-Ziemssens dramatischer Ballade „Sonnwendglut", die in glänzender Aufführung mit Zdenka Faßbender als Helga und Jung-Helga, Bender als Modar und Frau Preuse-Matzenauer als Thordis dem Komponisten freundlichen Erfolg eintrug. Um das Werk gerecht zu würdigen, muß man erwägen, daß es ein dramatischer Erstling ist, und daß auch heutzutage die Meister nicht vom Himmel zu fallen pflegen. Ich denke, man muß zufrieden sein, wenn man außer einer allgemein gebildeten musikalischen Ausdrucksweise einige Elemente findet, die auf Eigenes deuten. Und dieses Eigene glaube ich im musikalischen Aufbau des zweiten Aktes, bis zum Auftritte Olafs, zu finden; in diesem ersten Teil des Aktes gelingt es Schilling-Ziemssen ausgezeichnet, die leidens- und ahnungsschwere Stimmung im Hause Modars zu malen, und zwar mit einer klug aussparenden Verwendung des Orchesters. An anderen Stellen erhebt sich die Musik zu schön schwellendem Melodieenatem, doch verrät der Komponist in den Ekstasen am auffälligsten seine Abhängigkeit von Wagner, Schillings und Strauß. Anderes wieder, wie die in der gräßlich öden und aufgeblasenen Handlung als kräftiger Theatereffekt wirkende Hereinbringung des Schiffbrüchigen Bragur, ist in der Komposition gänzlich verfehlt, hauptsächlich aus Mangel an Dispositionsvermögen. Nun, derlei lernt man mit der Zeit. Jedenfalls hat die Musik Schilling-Ziemssens Theaterblut in sich; und wäre sie nicht an eine so unsäglich juvenile, das Theater mißachtende Dichtung geraten, wie es Felix Baumbachs Text ist, so würde sie wahrscheinlich lebensfähiger anmuten, als sie jetzt, mit dem Samen der Langenweile befruchtet, erscheinen kann. Daß die Autoren ihre Schöpfung vorsichtig „dramatische Ballade" nennen, entschuldigt nicht durchaus für die Untheatralik des Werkes; auch eine Ballade, die sich die Schaubühne zur Betätigung erwählt, muß die Gesetze des Theaters achten. Wagners „Fliegender Holländer" ist ebenfalls eine dramatische Ballade — an ihr können Dichter und Musiker lernen, wie man solch ein Ding gestaltet.

I. V.: Paul Ehlers

PARIS: In der Komischen Oper fand ein Neuling, Jean Nouguès von Bordeaux, obschon er nicht durch das Pariser Konservatorium gegangen ist und keinen Rompreis besitzt, einen großen und im ganzen wohlverdienten Erfolg mit einer vieraktigen Oper „Chiquoito", deren Stoff der Textdichter Henri Cain dem berühmten Roman Pierre Loti's „Ramuntcho" entnommen hat. Loti hat letztes Jahr selbst aus diesem Roman ein Drama für das Odéon gemacht, war aber mit dem handlungsarmen Stück, das nur aus Sittenschilderung bestand, durchgefallen. Cain hat es dagegen verstanden, einen starken dramatischen Konflikt in das baskische Sittenbild zu verweben und für die Musik mehrere dankbare Situationen erfunden. Das reiche Bauernmädchen Conchita liebt den armen Chiquoito, weil er der erste Ballspieler des Landes ist. Ihre Mutter und ihr Bruder sind gegen die Verbindung, und der letztere verwundet den unwillkommenen Freier absichtlich beim Ballspiel. Conchita glaubt, er sei tödlich getroffen, und überliefert daher ihren Bruder der Polizei. Die grausame Mutter jagt sie deswegen aus dem Hause, sie will sich ertränken, wird aber noch rechtzeitig aus dem Wasser gezogen und stirbt unter der Pflege der Nonnen nach einem letzten Wiedersehen mit dem geheilten Chiquoito. Das moderne italienische Musikdrama hat sowohl auf den Textdichter als auf den Komponisten Nouguès einen starken Einfluß ausgeübt, aber in der Behandlung des Orchesters zeigt dieser eine ungewöhnliche Feinfühligkeit und Erfindungsgabe. Auch die Singstimmen sind mit großem Geschick und einer gewissen Mäßigung behandelt, so daß es den Sängern fast immer gelingt, außer der Note auch dem gesungenen Wort und der dramatischen Absicht Geltung zu verschaffen. Die starken Rührreffekte des dritten und des vierten Aktes wirkten ebenso unmittelbar, wie ein komisches Lied des Bassisten, das wiederholt werden mußte. Im zweiten Akt interessierten namentlich die baskischen Volkstänze, für die man vier Tänzer eigens aus den Niederpyrenäen herkommen ließ. Neben Frau Carré, die eine ideale Conchita war, zeichneten sich namentlich der Bassist Vieuille und der Tenorist Francell aus. Mustergültig war das Orchester unter Ruhlmann.

Felix Vogt

PRAG: Die neue Saison des Deutschen Theaters setzte an Kaisers Geburtstag mit einer Uraufführung ein: dem Tanzpoem „Der bucklige Geiger" von Robert Konta. Der Komponist hat sich die ersten Sporen bereits im vorigen Jahre mit seiner Volksoper „Das kalte Herz" erworben, die bekanntlich in Düsseldorf ihre Uraufführung erlebte. Der Stoff seines neuen Bühnenwerkes ist einer rheinischen Sage entnommen, in der Siebant, der bucklige Geiger, von seiner Liebe zur reichen Else dadurch geheilt wird, daß er in einem Traumbild alle ihre Untugenden drastisch kennen lernt. Kontas Musik zeichnet sich durch reiche melodische Erfindung aus. Nicht umsonst fließt durch seine Adern Wiener Blut. Hübsche, einprägsame, aber nie triviale Walzer wechseln mit ebenso hübschen, einprägsamen Menuetten, Sarabanden und Polonäsen ab. Der musikalische Höhepunkt liegt in den prachtvollen Geigensoli, die der bucklige Geiger zu spielen hat. Dieses Tanzpoem — eine entschiedene Talentprobe des jungen Wiener Komponisten — müßte jetzt seinen Weg über die deutschen Bühnen machen. Zu einer kürzeren ein- oder zweiaktigen Oper weiß ich mir kein besseres Pendant. Von den Mitwirkenden verdient der Schauspieler Onno in der Titelrolle ganz besonders erwähnt zu werden. Neu einstudiert und sehr sauber aufgeführt wurde unter Paul Ottenheimer Adam's reizende Spieloper „Der Toreador", dagegen ließ die Aufführung der Weberschen „Euryanthe" in der Bearbeitung Gustav Mahlers musikalisch und szenisch manchen Wunsch unbefriedigt. — Das Tschechische Nationaltheater begann heuer mit Messager's lyrischer Komödie „Fortunio". Der Erfolg war stark, trotzdem in

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Messager's Musik der Nachdruck nicht auf den Begriff „lyrisch" gelegt werden darf.

Dr. Ernst Rychnovsky

STRASSBURG: Die Sommeroperette, sonst gut, bis auf tonlose Tenöre, wies, abgesehen von den zu Tode gehetzten bekannten drei „Schlagern", denen sich als No. 4 noch der, mehr Volksstück als Operette darstellende „Fidele Bauer" zugesellte, ein ziemlich klägliches Repertoire auf: Werke wie „Opernball", „Bub oder Mädel", „Bruder Straubinger" usw. bedeuten wahrlich einen Tiefstand, der mit den Glanzstücken des Genres nur noch den Namen gemein hat. — Auch in der Oper, die am 15. September eröffnete, ist die Repertoirefrage, nächst einigen Personalwünschen, das Schmerzenskind. Im allgemeinen steht das Personal auf solcher künstlerischen Höhe (einige Mitglieder würden jeder Hofbühne Ehre machen) und hat auch die Regie unter ihrer neuen Leitung (H. Morny) sich so gehoben, daß man sich an die höchsten Aufgaben heranwagen — könnte. Statt dessen treibt man aber gar zu sehr im alten Geleise, weiß vor allem nicht genügend die früheren wertvollen Errungenschaften festzuhalten, und nur selten unterbricht ein interessanterer Abend das „ewig Gestrige". Hierzu gehört als Anerkennenswertes die Premiere der in Dresden schon aufgeführten „musikalischen Komödie" des jungen Straßburgers H. von Waltershausen: „Else Klapperzehen". Textlich als mittelalterlicher Schwank angelegt, kündet es musikalisch eine außergewöhnliche Begabung seines Autors, die ihn allerdings mehr auf das ernste Gebiet verweist, als auf den etwas gesuchten Humor. Im wesentlichen leitmotivisch gearbeitet, jedoch zu dick im Orchestersatz, zeichnet es sich besonders durch reizvolle Ensembles aus, und die große Szene des zweiten Aktes gehört, trotz architektonischer Mißverhältnisse (die hauptsächlich in dem Überschwang der Jugend wurzeln), zu den besten Eingebungen seit dem dritten „Lobetanz"-Akt (der Autor ist übrigens Thuille-Schüler). Jedenfalls berechtigt das gehaltvolle Werk zu schönen Erwartungen für weiteres. — Ein Verdienst erwarb sich die Oper ferner durch die Jubiläumsaufführung von Spohrs „Jessonda" (von Kapellmeister Fried gut einstudiert, die Damen Lauer-Kottlar und Mahlendorff ausgezeichnet in den Hauptrollen). Trotz seiner weichen, wenig charakteristischen und von moderner Musikdramatik weit entfernten Musik erfreut es durch schöne Melodik und feine Kunst des Ensemble und verdiente es, der Vergessenheit entrissen zu werden. — Sonst gab's eine Reihe der bekannten Repertoireopern, darunter das beliebte „Tiefland", und ein Gastspiel von Dalmorès als Lohengrin und Rhadames: Höhe glänzend, wenn auch etwas forciert und hart, Mittellage schwächer, Spiel etwas theatralisch.

Dr. Gustav Altmann

KONZERT

AMSTERDAM: Den Reigen der Konzerte eröffnete diesmal Mischa Elman, der zum ersten Mal in den Niederlanden erschien. Trotz seinen phänomenalen Leistungen, der hohen ihm seitens der Presse gezollten Anerkennung und drei Konzerten, das letzte sogar zu populären Preisen, vermochte er nicht ein größeres Publikum in seinen Bann zu ziehen. — Besser gelang dies Sven Scholander, dem schwedischen Troubadour mit der Laute, der in zwei ausverkauften Konzerten das Publikum zu amüsieren und auch zu rühren wußte. — Der beliebte Konzertmeister Julius Thornberg vom Konzertgebouw brachte mit seiner Gattin, der trefflichen Pianistin Ida Geelmuyden, Sonaten von Beethoven und Saint-Saëns, ferner eine der großen Solosonaten von Bach in glänzender Ausführung zu großer Wirkung. — Der Pianist Gottfried Galston gab einen Beethoven-Abend und spielte in seinem zweiten Konzert alle 24 Etüden von Chopin, die er geschickt zu einem grandiosen Aufbau gruppiert hatte, in hinreißender Weise. — Ludwig Wüllner und sein getreuer Pylades Coenraad Bos verabschiedeten sich vor ihrer Abreise nach Amerika im großen Saal des Konzertgebouw von ihren zahlreichen enthusiasmierten Freunden. — „Les contrastes se touchent" bei der bildschönen Sängerin indischen Ursprungs Madame Sorga. Im ersten Teil ihres Programms verstieg sie sich zu Händel und Pergolese, ohne Eindruck zu machen, im zweiten entzückte sie, selbst am Klavier sitzend, das Publikum durch den graziösen Vortrag französischer Lieder leichteren Genres. — Großen Eindruck machte wiederum Hanna Verbena an ihrem Liederabend mit ihrer prachtvollen Stimme, deren feine Schulung sie Catharina van Rennes verdankt. Diese begleitete selbst und teilte sich mit ihrer Schülerin in die Lorbeeren des Abends.

Hans Augustin

BERLIN: Siegfried Ochs (Philharmonischer Chor) brachte zur Erinnerung an den am 31. Mai 1809 erfolgten Tod Josef Haydns dessen „Schöpfung", das Werk, mit dem sich einst der junge Verein so glänzend in die Öffentlichkeit eingeführt hatte. Auch diesmal mußte man wieder seine helle Freude an der Kraft des Ausdrucks, an den fein abgetönten dynamischen Schattierungen, an der rhythmischen Energie des Chores haben. Im duftigsten Piano setzten die Frauenstimmen „Und der Geist Gottes schwebte" ein, von herrlicher Wirkung war die berühmte Stelle „Und es ward Licht", mit der denkbar höchsten Kraftentfaltung in Chor und Orchester. Die drei Solostimmen waren mit Grete Forst aus Wien im Sopran, den Herren Felix Senius und Paul Knüpfer besetzt. — Seinen zweiten Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle im Opernhause hatte Richard Strauß mit drei Sätzen (Fest bei Capulet, Balkonszene und Fee Mab) aus der dramatischen Symphonie „Romeo und Julia" von Hector Berlioz, der „Tannhäuser"-Quvertüre und Liszts „Faust"-Symphonie ausgefüllt. In dieser sang Walter Kirchhoff das Tenorsolo, der Opernchor den Chorus Mysticus. Mir schien aus der Musik des französischen Tondichters das meiste schon recht verblaßt; der thematische Gehalt ist doch gar zu unbedeutend, und in der Kunst, aus dem Orchester interessante Klangwirkungen herauszukitzeln, haben ihn die Neuesten schon längst weit überholt. Für das Lisztsche Werk setzte der Dirigent seine volle Kraft ein. In scharfer Prägnanz traten aus dieser Musik mit ihren charakteristischen Motiven die Gestalten des Faust, Gretchens und Mephistos

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vor die Seele des Hörers; wie wahrhaftige Erlösung wirkte der Einsatz der Menschenstimmen. Durch mehrfache Aufführungen des Werkes früher unter Weingartner schon dem Verständnis des Publikums nahegelegt, wirkte die Musik diesmal mit überzeugender Kraft; nicht enden wollender Beifall lohnte den Dirigenten. — Mit der Singakademie brachte Georg Schumann eine Wiederholung seines Oratoriums „Ruth". Als Solisten in den Frauenpartieen wußten Anna Stronck-Kappel (Ruth) und Marie Goetze (Naëmi) die Musik besser zur Geltung zu bringen als in der ersten Aufführung. Arthur van Eweyk sang mit vollem Gelingen wieder den Boas, Walter Eckhard den Priester. Der Chorsatz klang wieder vortrefflich, kraftvoll und saftig; hier zeigt sich die Kunst des Tonsetzers von seiner besten Seite, denn die Chöre bauen sich aus plastischen Motiven fest und breit auf. Gesungen hat der Chor das Werk seines Dirigenten mit ersichtlicher Liebe. Daß aber Tonsätze, wie der aus dem altdeutschen Volkslied entwickelte oder der ganz moderne Geisterchor, mit ihrem Worttext, mit dem Stimmungsgehalt in den alttestamentarischen Stoff durchaus nicht hineinpassen, davon hat mich diese zweite Aufführung noch fester überzeugt als die erste, gerade weil sie besser war. — Das zweite Nikisch-Konzert begann mit der Tragischen Ouvertüre von Brahms. Dann spielte Harold Bauer das Schumannsche Klavierkonzert technisch peinlich sauber, aber kalt im Ton und ohne jede Poesie. Die Novität des Abends bestand in Paul Scheinpflugs „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare", die recht flott im echten Lustspielton anhebt, aber in der formellen Gestaltung mir verunglückt erscheint. Wie in einem Potpourri lösen sich die Motive ab, ohne in engere Beziehung zueinander zu treten. Ein paar recht hübsche Orchestereffekte können doch nicht forthelfen über das Gefühl, daß dem Tonsetzer zwar manches eingefallen ist, daß er es aber nicht hat zu einem festen Ganzen gestalten können. Beethovens Pastorale bildete den Schluß des Programms. — Vor ihrer Abreise nach Amerika hat sich Emmy Destinn von ihren zahlreichen Verehrern mit einem Konzert in der Philharmonie verabschiedet; der Zudrang war so gewaltig, daß ein paar Tage danach das Konzert wiederholt werden mußte. Lieder von Schubert, Hugo Wolf, Stücke aus Smetana's „Verkaufter Braut" und Puccini's „Tosca", auch ein paar ältere Lieder von Mozart, Telemann, J. P. Schulz und Ph. Em. Bach trug die Sängerin mit vollendeter Schönheit des Tons vor. Die Wogen der Begeisterung schlugen recht hoch im Saale, und die Künstlerin mußte fast alles zweimal singen. Begleitet wurde sie von Dr. Besl; zwischen den Gesängen spielte Sergei von Bortkiewicz einiges von Liszt und Chopin.

E. E. Taubert

Das aus dem Vorjahr hier schon bekannte Streichquartett der Brüder Max, Willi, Arthur und Richard Post gefiel sich diesmal gar zu sehr in einem fast koketten Pianissimo und staffierte Mozarts Es-dur Quartett ganz unnötigerweise mit allerlei Verschiebungen des Zeitmaßes aus; solider wurde Beethovens F-dur op. 59 angefaßt. Wieder suchten die Künstler für Heinrich Neal Propaganda zu machen, dessen zweites Quartett in A-dur op. 65 sie hier erstmalig zum Vortrag brachten. Es ist ein fein gearbeitetes, gut klingendes Werk, dessen gefällige Melodieen und einfache Harmonik freilich keinerlei Eigenart aufweisen; am wenigsten weiß uns der durchaus nicht modern gesinnte Komponist in dem langsamen Satz zu sagen. Am besten gelungen ist ihm das teilweise im langsamen Walzertempo gehaltene Scherzo. — Das Rosé-Quartett bot an seinem ersten Abend mit Beethovens a-moll eine völlig erschöpfende, durchgeistigte und auch klangschöne Leistung und erweckte mit der bei aller Delikatesse im einzelnen doch männlich-kraftvollen Wiedergabe von Mozarts D-dur (K. 499) und Haydns F-dur op. 3 No. 5 (mit der einst bis zum Überdruß gespielten Serenade) die hellste Begeisterung seiner großen Anhängerschar. Am zweiten Abend wurden die Wiener Herren nicht minder gefeiert; zwischen Schumanns A-dur und Beethovens c-moll verhalfen sie dem prächtigen, hier schon früher mehrfach gewürdigten Quartett op. 2 von Glière zu neuer Beachtung. — Noch zugkräftiger als das Rosé-Quartett erweist sich unser einheimisches Klingler-Quartett; es fehlt nicht viel, so hat es hier die Stellung des einstigen Joachim-Quartetts errungen. Diesem steht es schon in der Interpretation des Brahmsschen a-moll Quartetts nicht nach. Die vier Künstler beherrschen ihre Instrumente ausgezeichnet und haben sich ganz herrlich eingespielt, vor allem erreichen sie große Tonschönheit und erschöpfen den geistigen Inhalt der von ihnen gespielten Werke völlig. Zur Erinnerung an Spohrs 50. Todestag kam vor dem zum Schluß gespielten Beethovenschen e-moll Quartett Spohrs Duo op. 67 No. 2 zum Vortrag, das im ersten Satz als Gesangsthema das des Beethovenschen G-dur Quartetts aufweist. Es gefiel ganz ausnehmend und ist auch heute noch keineswegs veraltet, aber richtiger wäre es doch gewesen, wenn eins der Streichquartette Spohrs, etwa das in g-moll op. 4, das Programm geziert hätte. — Weit mehr als im Vorjahre hat mich das Flonzaley-Quartett begeistert, das ich zweimal hörte. Die Künstler vereinigen mit hinreißendem Temperament ein aufs feinste abgetöntes Ensemblespiel und erzielen mit ihren prächtigen Instrumenten, von denen besonders die Bratsche gerühmt werden muß, die herrlichsten Klangwirkungen. Es war ein großer Genuß, den Künstlern zu lauschen, die außer Mozart, Haydn und dem letzten Beethovenschen Quartett ein Adagio von Boccherini aus op. 6, Hugo Wolfs Italienische Serenade, eine Triosonate von Sanmartini (gestorben 1740), die auch ohne Cembalo klang, und Dohnányis prächtiges zweites Quartett in Des vortrugen; von diesen gefiel besonders der scherzoartige Satz, dessen Hauptthema nur gar zu sehr an den Anfang der „Walküre" gemahnt. — Das Böhmische Quartett trat aufs wärmste für Regers neues Es-dur Quartett ein und bekräftigte das günstige Urteil, das ich im vorigen Heft über dieses Werk gefällt habe. Das Gros des Publikums kam freilich erst auf seine Rechnung bei Schuberts sogenanntem „Forellenquintett", dessen Klavierpart Artur Schnabel mit wunderbarer Klangschönheit ausstattete, während Max Poike seinem

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ruf als Kontrabassisten wieder alle Ehre machte. Mit Haydns G-dur op. 54 schloß der sehr genußreiche Abend. — Schumannfreunde konnten sich an dem fein abgetönten Vortrage seines F-dur Quartetts erfreuen, mit dem das Dresdener Petri-Quartett aufwartete. Eine durch ihre Klarheit imponierende Leistung boten die Künstler darauf mit Regers d-moll Quartett op. 74, für das sich das Publikum freilich nur in geringem Maße und wohl nicht mit Unrecht erwärmte. Mir erschien das Scherzo wieder sehr originell; freilich werden es viele bizarr nennen. Sehr schöne Einzelheiten enthalten die Variationen, wie auch der erste Satz, aber es fehlt an Abgeklärtheit und Konzentration, auch ist dem Charakter des Streichquartetts gar zu wenig Rechnung getragen. — Das Berliner Kammerspiel-Trio veranstaltete einen Brahms-Abend; der Klavierspieler Walther Lampe nahm zu wenig auf seine Partner Irma Senger-Sethe und Otto Urack Rücksicht, zu denen sich im A-dur Quartett noch Joseph Rywkind als Bratschist gesellte; geboten wurden sonst noch das H-dur Trio in der neuen Ausgabe und die e-moll Sonate für Violoncell. — Höchst lobenswert war ein Sonatenabend, den die sehr strebsame, fleißige und auch hochbegabte Pianistin Elsa Rau unter Zuziehung des Geigers Ossip Schnirlin veranstaltete. Drei hier noch nicht öffentlich gespielte neue Sonaten bildeten das Programm. An der Spitze stand die h-moll Sonate des Regerschülers Josef Haas op. 21, über die ich mein im 31. Bande S. 174 abgegebenes, nicht gerade günstiges Urteil leider aufrechterhalten muß. Als ein großer Gewinn erwies sich Regers B-dur Sonate op. 107, die gleichzeitig für Klarinette, Violine und Bratsche erschienen ist. Ossip Schnirlin spielte sie auf der Bratsche, die er mit vielem Geschmack und großer Tonschönheit behandelte. In den beiden Ecksätzen ist Reger, der kaum jemals so breite Melodieen erfunden hat, zu seinem ersten Vorbild Brahms, sehr zu seinem Glück, zurückgekehrt; freilich nur in der Ausdrucksweise, nicht in dem architektonischen Aufbau, der ziemlich vernachlässigt erscheint. Ungemein gelungen ist das Scherzo, besonders in dem breit ausgeführten langsamen Zwischensatz, der zum Schluß nochmals Verwendung findet. Im langsamen Satz herrscht auch großzügige Melodik vor. Das ganze Werk hält sich frei von allen harmonischen Gesuchtheiten und sonstigen Tüfteleien, ist für beide Instrumente sehr dankbar geschrieben und dürfte auch für Laien recht genießbar sein; ich glaube, daß es trotz des gerügten Fehlers gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, und daß es viele, die an Regers schöpferische Kraft nicht mehr recht glauben, bekehren wird. Nach dieser Sonate mußte Emanuel Moors op. 74 natürlich stark abfallen, obwohl es gar keine üble Musik in seinen drei Sätzen bietet. Es legt übrigens Zeugnis dafür ab, daß der begabte, aber im allgemeinen seinem Schaffen zu wenig kritisch gegenüberstehende Komponist sehr eingehende Bachstudien getrieben hat und dabei doch modern gesinnt ist. Eine längere kantabile Stelle im ersten Satz, der wohl der gelungenste ist, zeugt sogar von echter Inspiration; manches Amüsante enthält der flotte Schlußsatz. Eine gewisse behagliche Breite, unter der der erste Satz und der langsame leiden, wäre besser vermieden worden. — Erna Schulz, die nach mehrjähriger Pause ein eigenes Konzert gab, bot nur ältere Violinmusik (Corelli, Bach, Nardini), für deren Vortrag ein prächtiger voller Ton und kraftvolle, energische Bogenführung ihr sehr zu statten kommen. Sie nimmt es ernst mit ihrer Kunst, sollte sich aber davor hüten, Bachs Ciaconna gar zu subjektiv im Zeitmaß aufzufassen. — Jacques Kasner, der junge Geiger, der am Ende der vorigen Saison mit dem Brahmsschen Konzert sich vorteilhaft eingeführt hatte, gab mit dem Blüthner-Orchester ein eigenes Konzert und wiederholte das Brahmssche Werk, ohne indessen dieselbe Wirkung zu erzielen. Noch mäßiger fiel das Tschaikowskysche Konzert aus, namentlich die Doppelgriffstellen klangen rauh und häßlich; laut Programm benutzte Kasner eine Stradivari-Kopie von Robert Beyer, deren Ton mir dünn und spitz vorkam. Seine Partnerin Maria Carreras, von deren rassigem Temperament man sich früher viel versprechen konnte, spielte recht matt und langweilig Griegs Klavierkonzert; beide Konzertgeber wurden übrigens viel zu laut begleitet. — Alexander Petschnikoff, der seinen blühenden weichen Ton und seine reife Kunst von jeher gern in den Dienst neuer Werke gestellt hat, brachte mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung der Komponisten die Konzerte in d-moll von Gustav Ernest und in Es-dur op. 20 von Erich J. Wolff zur ersten Aufführung. Von diesem kannte man bisher nur Lieder und kleinere Klavierstücke. Wenngleich ich sein Violinkonzert, zu dem ein unnötig großer Orchesterapparat aufgeboten ist, im ganzen für verfehlt halte, so hat es mich doch lebhaft interessiert und haben mir Einzelheiten sehr gut gefallen. Es krankt an dem Fehler, daß die beiden ersten, übrigens auch gar zu langen Sätze in demselben gar zu unerfreulichen Grau gehalten sind, und daß auch das Finale, das gelegentlich versucht, aus der Stimmung des dritten Tristanakts hinauszukommen, unwillkürlich immer wieder darein verfällt. Es fehlt an Gegensätzen und klarer Gruppierung der Gedanken. Dabei ist die Solostimme so undankbar gehalten, daß man sich gar nicht genug wundern kann, wie Petschnikoff sie auswendig vortragen konnte. Wundern konnte man sich auch über die in altem Stile gehaltene Kadenz, während sich der Komponist doch sonst sehr modern gebärdet. Zwischen seinem Wollen und Können scheint vorläufig noch ein großer Widerspruch zu sein. Dagegen hat Ernest ein durchaus annehmbares, geschickt und dankbar gearbeitetes Violinkonzert geliefert (Verlag: B. Schotts Söhne, Mainz; Klavierauszug mit Solostimme Mk. 5.—). Sind auch seine Themen nicht bedeutend, so sind sie doch immer wohlklingend und gefällig, namentlich gilt dies von dem langsamen Satz. Bruch, Wieniawski und für die Kadenz Tschaikowsky haben als Vorbild gedient. Die Orchesterbegleitung, bei der, wie auch in dem Wolffschen Konzert, von dem Englischen Horn allzu reichlich Gebrauch gemacht wird, nimmt auf die Solostimme durchaus Rücksicht und hat farbiges Gewand. Nicht vorteilhaft für den Gesamteindruck erschien es mir, daß der Komponist

Digitized by Google
Original from 17*
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Gedanken, die ihm gar zu gut gefallen, zu oft wiederholt, zumal es meist weichliche sind. — Einen herrlichen, ungetrübten Genuß bot das technisch vollendete und durchgeistigte Violinspiel von Franz von Vecsey, selbst für den, der die Wahl seines Programms nicht ganz billigen konnte. Mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters spielte er nämlich außer Spohrs Gesangsszene das nicht immer erquickliche Konzert von Sibelius, dessen langsamen Satz er übrigens zu ergreifender Wirkung brachte, und Vieuxtemps' E-dur Konzert, das durch Kürzungen sehr gewinnen würde und dem Vortragenden reichlich Gelegenheit bot, durch ein brillantes Stakkato zu glänzen. — Ungemein anregend verlief das zweite Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde, in dem das verstärkte Blüthner-Orchester unter der sicheren, eindringlichen und von zündendem Temperament getragenen Leitung Oskar Frieds recht Anerkennenswertes leistete. Sehr verdienstvoll war die Vorführung der hier noch unbekannten symphonischen Tondichtung „Die Toteninsel" von Sergei Rachmaninow, op. 29, zu der dieser höchst beachtenswerte russische Komponist durch Böcklins bekanntes Gemälde angeregt worden ist. Herrscht auch die düstere Stimmung vor, so fehlt es doch nicht an Lichtpunkten, an packenden Melodieen und gewaltig fortreißenden Steigerungen. Vor allem fesselt die eigentümliche Klangmischung des Orchesters nachhaltig; zarte, duftige Farbengebilde scheinen mir darauf hinzuweisen, daß Debussy's Einfluß auch bei diesem Russen sich geltend macht. Einige Längen und eine leicht erklärliche Unübersichtlichkeit taten der Wirkung dieses im vollsten Sinne des Wortes eigenartigen Werkes keinen Abbruch beim Publikum. Vollauf verdient auch das Violinkonzert op. 42 von Paul Juon, das zur Uraufführung gelangte, die Bezeichnung eigenartig. Fremdartig klingende Themen, die besonders im letzten Satz der russischen Volksmusik abgelauscht zu sein scheinen, hat der Komponist in der alten Sonatenform mit höchster Kunst zusammengeschweißt. Im ersten Satz ist namentlich das erste Thema von ungewöhnlichem Klang; es erhält Ergänzung durch zwei von sanfter Melancholie erfüllte Gesangsthemen. Auf den wilden Schluß des ersten Satzes folgt eine zarte, sehr übersichtlich gehaltene Romanze. Der letzte Satz ist ein Rondo mit drei Themen von starker Gegensätzlichkeit. Originell ist das farbenglitzernde Orchester behandelt. Die Solovioline ist zwar recht schwer, besonders durch Dezimenstellen und Doppelgriffe, aber durchaus violingemäß. Sicherlich wird dieses Violinkonzert (Verlag: Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, Berlin; Klavierauszug mit Solostimme Preis Mk. 8.—, Romanze einzeln Mk. 1.50) viel gespielt werden; freilich werden kaum viele Geiger es so tonschön und technisch vollendet wiedergeben wie Michael Preß, der ebenso wie der Komponist lebhaft gefeiert wurde. Mit einer sehr gelungenen Aufführung von Liszt's „Mazeppa" schloß dieses auch hier nicht alltägliche Konzert. Wilhelm Altmann

Im dritten Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters, das in seinem Zusammenspiel erfreuliche Fortschritte gemacht hat, gab es unter Josef Frischens gewandter, das Durchschnittsmaß freilich nirgends überragender Leitung an erster Stelle eine im großen und ganzen befriedigende Darbietung von Tschaikowsky's „Pathetischer". Die Neuheit des Abends, ein Scherzo capriccioso von Dvořák, entpuppte sich als eine Art besserer Unterhaltungsmusik: nicht eben sehr originell in der Erfindung, etwas robust gefügt, aber in ihrer unverfälscht böhmischen Mundart ganz lustig anzuhören. Augusta Cottlow spielte mit bemerkenswerter technischer Fertigkeit und sicherem musikalischen Empfinden Liszts A-dur Konzert. — Den vierten Abend leitete wieder Franz Mikorey. Er verhalf Saint-Saëns' c-moll Symphonie, op. 78, zu einer sehr gelungenen Wiedergabe, die insbesondere dem effektvollen Schluß des seinem inneren Gehalt nach etwas ungleich geratenen Werkes zugute kam. Schytte's flottes cis-moll Konzert fand in der pianistisch ungewöhnlich begabten, äußerst temperamentvollen Wynni Pyle eine vortreffliche Interpretin. — Der erste der vom Blüthner-Orchester unter der Leitung von Josef Stransky veranstalteten Symphonischen Musikabende war Schubert und Schumann gewidmet. Man hörte in schwungvoller, wenn auch nicht bis ins kleinste ausgefeilter Vorführung die „Rheinische" und die Große in C-dur. Ottilie Metzgers prachtvolles Organ und intelligente Vortragskunst kamen in einer Reihe Schumannscher und Schubertscher Gesänge bestens zur Geltung; eine innere Notwendigkeit, dem „Zwerg" und den „Beiden Grenadieren" eine instrumentale Einkleidung angedeihen zu lassen, wie es Stransky und Leo Blech getan haben, liegt meines Erachtens freilich nicht vor. Willy Renz

Ungewöhnlich große Ängstlichkeit gereichte den ersten von Grete Hentschel-Schesmer gesungenen Liedern zum Schaden. Im Verlaufe des Abends stellte sich mehr innere Ruhe und Sicherheit ein, so daß wenigstens ein sympathischer, ganz tüchtig gebildeter Sopran und für einfachere Gesänge ausreichender Vortrag erkennbar wurden. — Zu einer erstklassigen Künstlerin hat sich Paula Weinbaum entwickelt. Ihr in allen Lagen, im Piano und Forte gleich gut ansprechender, sonorer Alt erinnert im Timbre oft an den der Schumann-Heink. Ihr Vortrag ist fein berechnet und von edlem Gefühl getragen. Das schöne Programm enthielt Kompositionen von Schubert, Franz, Schumann („Frauenliebe und -leben"), Brahms und H. Wolf. — Auch Marie Louise Debogis gehört zu den guten Sängerinnen. Der weiche und klare Sopran ist für manche Lieder wie geschaffen Leider wird das Legato durch häufiges Tremolieren gestört. Der auf die Spitze getriebene und im Grunde doch wohl auf den äußeren Effekt zugeschnittene Vortrag hält sich nicht durchgehends auf künstlerischem Niveau. Wertvolle Unterstützung gewährte die Klavierbegleitung von Dr. Otto Neitzel. — Katarina Deyk nennt sich Mezzosopranistin, ist aber doch eigentlich Altistin, da die Stimme in der Höhe nur gewaltsam gebraucht werden kann. Das kann man nicht gut als „singen" bezeichnen. Musikalische Begabung ist nur in geringem Maße vorhanden, wie auch die technische Ausbildung, zumal die Aussprache, erst weit gefördert werden müßte, um für die Öffentlichkeit zu genügen. — Noch einige Stufen tiefer ist der Gesang von Dr. Robert

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mannreich einzuschätzen. Der klangvolle, mehr an Tenor gemahnende Bariton ist durchaus kein Grund für gesangliche Ausbildung, falls sie beabsichtigt sein sollte. Das interessant zusammengestellte, aber viele wertlose Nummern enthaltende Programm bot keine Entschädigung für die kaum dilettantenhaften Vorträge, an denen sich noch die Sopranistin Clara Hartwig beteiligte. — Der Sopran von Käthe Hauffe klingt in der Höhe passabel, ist jedoch für die Öffentlichkeit zu wenig durchgebildet. Die Vokalisation ist mangelhaft, die Schulteratmung und das Tremolieren sind zu verurteilen. Heitere Gesänge bringt sie ganz nett zum Vortrag, an ernste reicht ihre Kunst nicht heran. — In Leopold Hesse stellte sich ein junger Sänger vor, der bei fleißigem Studium und vielem Hören bester Vorbilder es zu etwas bringen könnte. Er hat einen tiefen Bariton, wohl mehr Baß; an Händelsche Arien reicht er noch nicht entfernt heran, dürfte so schwierige Aufgaben überhaupt noch nicht wählen. Bei Liedern war es schon etwas besser, obgleich auch hier noch sehr schülerhaft. Arthur Laser

Conrad Ansorges große Künstlerschaft erfreute uns mit einem imposanten Beethoven-Abend. Zwischen dem G-dur und dem Es-dur Konzert stand die letzte Sonate, einer der größten Genüsse, deren ich je von seiten eines Pianisten teilhaftig wurde. Auch technisch gelang fast alles, fast darf man sagen „über Erwarten" gut, klar und flüssig, aber das Wunder war doch, wie tief innerlich dieser Große wieder zu spielen wußte, wie da Poesie, tiefste Empfindung und Kraft in eins verschmolzen. Die neuen eigenen Kadenzen Ansorges zum G-dur Konzert gefielen mir sehr. Sie entfernen sich nicht zu weit vom Originalstile und nehmen durch Tiefe und Knappheit für sich ein. — Auch der erste Chopin-Abend Raoul von Koczalski's darf den Genüssen des Winters zugezählt werden. Technisch genügt der junge Pianist wieder in erfreulicher Weise. Ein wenig hüten muß er sich nur vor der zeitweiligen Verwischung der Linken bei den bekannten schnellen Passagen der Rechten. Im übrigen aber gab er Chopin, wie er „ist", nicht (wie so viele andere) wie er „sein kann"; wenigstens für Kenner der echten Überlieferung. — Drei Geiger von Ruf und Bedeutung konzertierten bald hintereinander. Willy Burmester gelang leider die Intonation in der Höhe diesmal nicht immer tadellos. Aber im übrigen war er doch auch diesmal in seinem ersten populären Konzert der alte. Schwer verständlich ist nur die Stillosigkeit, Bruchs g-moll Konzert mit Klavierbegleitung zu spielen. Wahre Leckerbissen waren wieder Burmesters Bearbeitungen kleiner älterer Stücke. Emeric von Stefaniai, ein guter Begleiter, spielte zwischendurch einige Sachen mit virtuoser Eleganz und schönem Schmiß. — Bruch spielte auch Mischa Elman, und zwar leider die recht trockene „Schottische Phantasie", daneben Dvořák's a-moll und das Beethoven-Konzert. Aus dem Wunderkinde reift hier ein Künstler heran. Die Wärme der Empfindung, Reinheit des Tones und Sicherheit der Technik sind staunenswert. Daß Elman die letzte unmittelbare Emanation intensiven Empfindens in die produzierten Töne hinein noch versagt ist, fast ist es gut so. Das Gegenteil wäre Überreife. So besteht die Hoffnung, ihn weiter wachsen zu sehen. Respektabel jedenfalls, wie er Beethoven anfaßte! Die Zugabe des „Preisliedes" und die allzu heftigen Rumpfbewegungen wirkten jedoch nicht künstlerisch, was nebenbei nicht verschwiegen sei. — Arrigo Serato hatte mit einem Bach-Abend leider weniger Glück. Sein Ton, der sonst so wohlklingende, war diesmal oft unschön, kratzig und voller Nebengeräusche. Auch in der Ciacona war nicht alles einwandfrei. Aber die Art, Bach anzufassen, war im sonstigen nicht ohne Größe und Schönheit. — Beides in höchstem Maße war dem ersten Liederabend Johannes Messchaert's eigen. Der Meister war prächtig aufgelegt, was kann man da noch weiter Lobendes sagen? Es war überwältigend, ergreifend, aufrüttelnd, den alten, guten „Nöck", etwas Schubert und die „Dichterliebe" so interpretiert zu hören! Fast genial möchte ich die Begleitung Hermann Zilchers nennen. Unsere Berliner, teilweise ja doch ganz ausgezeichneten Begleiter ließ er doch an Kraft des Ausdruckes und der Empfindung ein gut Stück hinter sich zurück. Gesang und Begleitung wuchsen hier zu einem untrennbaren Ganzen von höchster Überzeugungskraft zusammen. — Weniger befriedigend verlief der erste Liederabend von Lula Mysz-Gmeiner. Zwar: die alte Vortragskünstlerin ist sie nach wie vor, aber es machen sich doch bereits die Folgen nicht genug rationeller Tonbildung (Ansatz, Resonanz, zu breite, dunkle e) bemerkbar. Eine hervorragende Stelle nimmt sie trotzdem noch immer ein; ihr Pfund war ja von Hause aus groß. Fünf Lieder von Manfred Gurlitt, deren sie sich angenommen hatte, verstimmten mehr, als daß sie erfreut hätten. Wenn ein so junges Talent derartig grüblerische und absichtelnde Musik schreibt, dann ist wenig von ihm zu erwarten. Wissen statt des Fühlens! Echte Kunst war aber noch immer ein Niederschlag intensiven, fortreißenden Fühlens. Und schaffe die jugendliche Begeisterung auch einmal ein paar weniger „geistreiche" oder wohlanständige Takte, sie ist mir doch stets lieber, als die vorzeitige Geste der sich grundreif gebärdenden ... vermute ich recht?: künstlerischen Impotenz. Alfred Schattmann

Edouard Risler spielte wiederum in der Philharmonie, trotzdem er doch wissen muß, daß dieser Raum für Klaviervorträge der denkbar ungünstigste ist. Es liegt ihm also offenbar wenig daran, seinen Zuhörern einen ungetrübten Eindruck von seinen Leistungen zu vermitteln. Bei bewegteren Stellen war, vorn wie hinten im Saale, nur ein wirres Sausen zu hören. Den Techniker Risler bewundere ich nach wie vor, der Musiker hat mir von Jahr zu Jahr weniger zu sagen. Eine zu Beginn der Konzertlaufbahn des Pianisten erfreuende Schlichtheit der Auffassung weicht mehr und mehr routinierten rubati; wo er aber einmal ganz schicht spielen will (erstes Thema der F-dur Ballade Chopin's) spielt er leblos starr. — Richard Rößler ist ein recht tüchtiger Pianist. Manches klingt technisch noch etwas grob, und die Pedalbehandlung ist noch nicht genug verfeinert. Im Vortrage von Beethovens „Eroica"-Variationen bekundete er oft eine gesunde, warme Auffassung; etwa ein Drittel der Variationen verdarb er aber durch ausgeklügelte Effekte und

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

falsche Tempi. — Lisa Jackl zeigte sich außerstande, ein so schweres Stück wie Schuberts „Wanderer"-Phantasie zu spielen. Auch mit kleinerenStücken konnte sie nicht erwärmen. Die junge Dame muß zunächst noch gründlich studieren. — Hedwig Schmitz-Schweicker singt mit belebtem Vortrage, kann sich aber leider nicht auf eine durchweg zureichende Stimme stützen. Sie ist im Umfange, besonders nach der Tiefe zu, begrenzt. Das kleine h (Brückler „Träumender See") ist kaum zu vernehmen. Die Klangfarbe ist nicht recht gesund, bei starken Tongebungen bricht der Ton ab. Der Gesamteindruck der Vorträge blieb aber doch, trotz diesen immer noch erträglichen Mängeln, ein befriedigender. Robert Forster-Larrinaga begleitet feinsinnig, aber zu leise, und lenkt dadurch die Aufmerksamkeit dessen, der das ganze Lied hören will, zu sehr auf den Klavierteil ab.

Hermann Wetzel

Michael von Zadora. Es gehört doch heutzutage sehr viel zu einem guten Pianisten, das sieht man so recht an Zadora. Sein Spiel zeichnet sich durch glänzende Technik, fabelhafte Elastizität und Reinheit aus; in seinem Vortrag aber nuanciert er zu viel und zu unsicher; namentlich bei Beethoven vermißt man die Übersicht über das Ganze und die Gefaßtheit. — Dr. Imre von Keéri-Szanto (Klavier) ist ein solider Techniker (im Triller ist er etwas nachlässig) und ein strebender Musiker. Aber seine allzu träumerische Natur läßt keine rechte Wirkung aufkommen. Sein Spiel hat etwas Verspätet-Schattenhaftes, es wirkt wie eine Erinnerung. — Elena Gerhardt versteht es, sehr überlegter, man kann sagen: eleganter Vortrags- und Gesangskunst ein natürliches, äußerst gefälliges Ansehen zu verleihen. Tschaikowsky liegt ihr ganz besonders. Einen besseren Begleiter als Arthur Nikisch konnte sie allerdings gerade für ihre feine wirksame Art nicht wählen. — Dr. Piet Deutsch verfügt über einen kleinen, gut geschulten Bariton, der namentlich in der Mittellage und im Piano schön klingt. Ihm gelingen besonders weihevolle, zarte Gesänge; weniger dramatische, da übertreibt er. Bei Loewe findet er sehr vieles, was seiner Natur entspricht. Arno Nadel

Gustav und Margarete Kirchberg veranstalteten einen Lieder- und Duettabend. Besitzt Frau Kirchberg auch nicht gerade hervorragende Stimmittel, so nimmt sie doch durch temperament- und verständnisvollen Vortrag für sich ein, Herrn Kirchberg dagegen fehlt so ziemlich alles, was ein Gesangskünstler braucht. Die erfreulichste Erscheinung des Abends war Robert Kahn, der mit bekannter Meisterschaft am Flügel begleitete; auch fanden seine Duette, namentlich das stimmungsvolle „Gelöbnis", allseitigen Beifall. — Anna von Bertrab gehört noch nicht in den Konzertsaal, ihr Können steht noch in keinem Verhältnis zu ihrem Wollen; es genügt nicht, daß man schwierige moderne Lieder aufs Programm setzt, man muß sie auch singen können. — Waclaw Kochański (Violine) beherrscht sein Instrument technisch außerordentlich, die schwierigsten Partieen gelangen ihm mit erstaunlicher Sicherheit. Hoffentlich hält seine musikalische Begabung mit der technischen Ausbildung gleichen Schritt; vorläufig bekam man mit Ausnahme der Bachschen g-moll Sonate, die er etwas süßlich spielte, nur Virtuosenmusik zu hören. — Theodore Byard war sehr stark indisponiert; er versuchte mit äußerster Kraftanstrengung seiner Stimme Klang zu verleihen, doch gelang ihm dieses nur sehr vereinzelt. — Elisabeth Müller-Fuchs besitzt einen klangvollen Sopran. Gelingt es ihr, kleine Fehler in der Aussprache zu beseitigen und ihren Vortrag noch mehr zu beleben, so wären wir um eine wirkliche Konzertsängerin reicher. Albert Hufeld begleitete recht geschickt am Flügel, als Solist dagegen verdarb er durch zu reichlichen Pedalgebrauch die an und für sich schon nicht bedeutende Ballade von Ansorge.

Max Vogel

Mit Befriedigung verzeichne ich den wohlgelungenen Abend, an dem Franz Steiner eine Reihe der schönsten Schubert-, Schumann- und Brahmslieder zum besten gab. Seine Kunst, gereift an den Vorbildern unserer Sangesmeister, gibt ihm die Anwartschaft, dereinst zu denen zu gehören, die „berufen" sind. — Einen ähnlichen Genuß verschaffte mir Julia Culp an ihrem Brahms-Abend. Da, wo sie uns die zarte Psyche der Frau offenbart, ist sie köstlich und greift uns ans Herz. Einen Teil des wohlberechtigten Applauses darf Erich J. Wolff für seine außerordentliche Begleitungskunst in Anspruch nehmen. — Margarete Eußert hatte sich in der ersten Hälfte ihres Programms eine ihre Kräfte um einiges übersteigende Aufgabe gestellt. Ich will nicht bestreiten, daß ihr ein gehörig Maß Technik und Auffassungsgabe schon jetzt zu Gebote stehen, aber zwei derart anspruchsvolle Werke wie die Brahmsschen Händel-Variationen und Schumanns Études symphoniques wollen doch noch ganz anders herausgebracht sein. Die Künstlerin sollte die Modulation des Klaviertones noch sorgfältiger studieren, aber auch in Bezug auf notwendige Treffsicherheit wäre eine Vervollkommnung vonnöten. — Das gut eingespielte Dessau-Quartett brachte Mozarts d-moll und Beethovens f-moll op. 95 befriedigend zum Vortrag. In Gernsheims D-dur Quintett op. 9 trat noch Fritz Rückward hinzu, der sich dem Ensemble recht gut anpaßte. Von Gernsheims Arbeit gewinnt man den Eindruck, den wir von den meisten seiner Kammermusik-Kompositionen bereits haben: es ist gut gearbeitete, immer wohlklingende und formvollendete Musik, die zwar nicht durch besondere Eigenart besticht, aber durch die erwähnten Vorzüge doch hinreichend fesselt. Die Jüngeren unter den heutigen Musikern lächeln so gern und so bedeutungsvoll über derlei „Epigonenmusik"; gäbe es doch recht viele unter ihnen, die in einem einzigen Satze so viel blühende Gedanken, so viel Schönheit, so viel Gefühltiefes aufspeicherten, wie es Gernsheim im dritten Satze seines Quintetts getan. — Fritz Rückward dirigierte neulich in der Singakademie. Die Philharmoniker spielten unter seiner Leitung Brahms' Serenade op. 16, das Doppelkonzert für Violine und Violoncell op. 102 und schließlich die „Akademische". Seine kräftige Art, sein derb-gesundes Zufassen kamen letztgenanntem Werke zugute, während in der Serenade die lyrischen Partieen, im Konzert, das von den Herren Klingler und Williams in hoher Voll-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

endung interpretiert wurde, die über das Werk ausgegossene eigenartige clair-obscur-Stimmung nicht ganz getroffen wurde. Als Novität kamen zwei Balladen von Wilhelm Berger für Bariton und Orchester, op. 96, zum Vortrag. Der Komponist hat sich bei diesem Opus nicht sonderlich angestrengt; kurz gesagt: eine Musik, wie sie jeder Durchschnittskomponist eben schreiben kann. Hjalmar Arlberg verhalf den beiden Stücken zu einem lauten Beifall. Leider war das Orchester stellenweise so laut, daß von dem Sänger oft fast nichts zu hören war. — Edith Walton's Klavierspiel ist bei weitem nicht konzertreif, weder, was die technische Zuverlässigkeit noch was die nötige Intelligenz betrifft. Ich habe nicht geglaubt, daß man die B-dur Variationen von Schubert so poesielos abhaspeln kann, wie es die Dame fertig brachte. Auch dem Italienischen Konzert von Bach blieb sie ziemlich alles schuldig. Gustav Kanth

Zur Gedenkfeier Spohrs hatte die Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle sein Nonett für Violine, Viola, Violoncell, Baß, Flöte, Oboe, Klarinette und Horn auf das Programm gesetzt, eine heute etwas verblaßt klingende Gelegenheitskomposition, die in der geistreichen Instrumentenbehandlung und der weichen Melodik ganz an den Spohr der großen Oper gemahnt. Daneben hörte man Brahms', von Paul Rembt vortrefflich geblasenes Horntrio, sowie ein Kabinettstück für Bläser: Mozarts Concertantes Quartett, das von den Bläsern unserer Königlichen Kapelle wundervoll gespielt wurde. Ich halte diese Konzerte in unserem jetzigen Musikleben für sehr wichtig. Heben sie sich doch aus der Fülle von Klavier- und Liederabenden wie eine Mahnung an Zeiten hervor, in denen nicht nur die Violine, der Gesang und das Klavier das Interesse der Komponisten und des Publikums in Anspruch nahmen! — Ein ähnlich interessantes Programm, wie es diese Konzerte stets auszeichnet, ist nicht so leicht aufzustellen, immerhin hatte aber auch Gustav Franz mit Liedern von Berger, Hausegger, Schillings, R. Wintzer und P. Schwers eine gute Wahl getroffen. Leider ist dieser mit einem etwas spröden Organ ausgerüstete Baritonist nicht der berufene Interpret der Moderne, so daß die von den Kompositionen erhofften Wirkungen ausblieben. Auch einige Manuskriptlieder von Heinrich Weinreis erwiesen sich trotz dem gespendeten Beifall nicht als persönlich genug, um interessieren zu können. — Da war der Beifall, den Joan de Manén in der Philharmonie erntete, eher am Platze. Sein wundervoll schmiegsamer Ton und seine künstlerisch herrliche Interpretation leuchtete im Mendelssohn-Konzert selbst aus dem dürftigen Untergrund der Klavierbegleitung hervor. Und sein Bachspiel löste nicht minder starke Wirkungen aus, obwohl er vieles auf Kosten des musikalischen Gehalts zu virtuos anfaßte. Eine etwas ähnliche Natur ist seiner Partnerin Evelyn Suart eigen, die in einigen alten Stücken von Bach und Leonardo Leo weniger glücklich war, als etwa in Rachmaninoff's Prélude und Serenata, deren Wiedergabe ganz trefflich gelang. — Eine schön timbrierte und gut geschulte Stimme besitzt William Pitt Chatam, an der noch einige Mängel (Tonansatz) behoben werden müßten, ehe aus den Vorträgen ein rein künstlerischer Eindruck resultieren könnte. — Ein großes Studium hat Elsa Laura von Wolzogen auf ihr Stimmaterial und ihr Lautenspiel anscheinend nicht verwandt. Dennoch zeigt sich unser Konzertpublikum bei ihren Vorträgen ganz begeistert. Das liegt zum guten Teil an der stark theatralischen Wirkung, die von dieser dramatischen Künstlerin und ihrem geschickt zusammengesetzten Programm sentimentaler und derb-komischer Volkspoesie ausgeht. — Über zwei weitere Konzerte will ich nicht näher berichten; genug: Helene Bornemann-Ferchland geigte im Scharwenka-Saal mit negativem Erfolg, und Louise Love hatte die Philharmoniker bemüht, um ihr mechanisches, nichtssagendes Klavierspiel zu begleiten.

Georg Schünemann

Harriet Solly (Violine) und Evelyn Suart (Klavier) hatten sich zu gemeinsamem Musizieren vereinigt, und was sie boten, war recht erfreulich. Dieses bis ins kleinste gehende Ineinanderleben und Aneinanderschmiegen, wie ich es hier konstatieren konnte, ist ja quasi die Seele des Kammermusikspiels; es täuschte auch angenehm darüber hinweg, daß technisch die Geigerin nicht ganz auf der Höhe steht wie die Pianistin, die mit den Vorzügen einer fein geschliffenen Fertigkeit den eines schattierungsreichen Anschlags vereinigt. Immerhin verfügt auch die Geigerin über einen vornehmen, schlackenfreien Ton und enthüllte im Adagio der Beethovensonate (op. 30) sogar eine kleine, feine Seele. Als besonderes Verdienst ist den Konzertgebern anzurechnen, daß sie Schuberts herrliches Duo op. 129 wieder aufs Programm gesetzt hatten. — Ausgewählte Genüsse bot in seinem ersten Konzert das Philharmonische Trio (Anton Witek, Vita Gerhardt und Fritz Reitz.) Die Künstler entrissen zunächst Volkmanns b-moll Trio der Vergessenheit. Das war ein dankenswertes Unternehmen, wenngleich der Inhalt des Werkes nicht immer die außergewöhnliche Länge rechtfertigt. Im zweiten Satz bot sich der Pianistin reich benützte Gelegenheit, eine wundervoll dezente Anschmiegsamkeit zu zeigen. Außerdem verhalf sie mit Witek der Grieg'schen c-moll Sonate zu einer feurig-schwungvollen Wiedergabe. Sehr starken Erfolg hatte Herr Reitz mit zwei Sätzen aus einer Boccherini-Sonate; den Clou des Abends aber bildete Brahms' a-moll Klavierquartett (mit Herrn Veit als Bratscher). — Die Sängerin Käthe Völkerling ist für öffentliches Auftreten noch nicht reif; ihre Stimme ist noch nicht genügend gebildet, der Ton flackert, und die Aussprache ist sehr schlecht. Außerdem ist die Höhe noch mit einer unangenehmen Schärfe behaftet; die Unart, jeden Ton mit einem Schleifer von unten anzusetzen, wirkt unkünstlerisch. Angenehm hoben sich von diesen Leistungen ab die Vorträge des Geigers Richard Heberlein, der im Verein mit Gustav Lazarus die zweite Sonate von Grieg und eine Sonate von Andreae spielte. Zu den Vorzügen seines wundervoll klingenden Instrumentes gesellen sich eine quellende Kantilene und farbige Tongebung. Lazarus war den beiden Solisten ein feinsinniger Partner am Klavier. — Marie Berg veranstaltete einen Liszt-Lieder-Abend. Das ist ein dankbares Unternehmen, denn Liszt bleibt

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ja doch der Vater des modernen Liedes. Allerdings hatte die Sängerin merkwürdiger Weise einige seiner schönsten Lieder auf dem Programm vergessen, dafür aber solche gewählt, die sich nur in geistreichen Äußerlichkeiten bewegen. Die Künstlerin operierte sehr viel mit Kopftönen, wobei sie zwar eine treffliche Technik bekundete, aber die allzu häufige Anwendung dieser hohen und höchsten Kopftöne wirkte doch auf die Dauer — ich möchte fast sagen artistisch. Man fragt sich immer bang: wird es glücken, oder nicht? Dabei steht der intelligenten und empfindenden Künstlerin ein schöner, quellender Ton zur Verfügung; warum sie ihn nicht anwendet, ist mir ein Rätsel. — Hans Butze Hasse sollte vom öffentlichen Auftreten doch lieber noch absehen. Sein Ton ist weder groß, noch tragfähig. Seine Technik leidet unter Unreinheit und Unfertigkeit. Außerdem fehlt ihm jede Leidenschaft. In dem ersten Satz von Brahms' Violinkonzert passierte ihm außerdem ein höchst unangenehmer Gedächtnisfehler; der zweite Satz aber war so nüchtern und poesielos wie nur möglich. Max Burkhardt

BRESLAU: Die Saison hat verheißungsvoll begonnen. Der Orchesterverein hat alle Spannkraft entfaltet, das Musikjahr 1909/10 möglichst genußreich zu gestalten. Wir erlebten im ersten Abonnementskonzert unter Dr. Dohrns Leitung eine Aufführung der „Eroica", die nicht bloß wohltuend berührte durch die Treue, mit der alle Forderungen des Meisters erfüllt wurden, sondern die auch durch jenen Schwung ausgezeichnet war, der die Herzen erfaßt und die Pulse höher schlagen macht. Und wir hörten im zweiten Abonnementskonzert ein durch und durch modernes Werk, Paul Scheinpflugs nach einem Lustspiel von Shakespeare gearbeitete Ouvertüre, in deren Ausführung unser Orchester so behend auf alle Launen des Komponisten reagierte, und in der namentlich unsere Holzbläser sich in einer so vortrefflichen Verfassung zeigten, daß wir das Weitere getrost erwarten können. Als Solisten hatte der Orchesterverein den Baritonisten Soomer eingeladen, der namentlich in „Wotans Abschied" eine glänzende Probe seiner Leistungsfähigkeit gab. Für die Ballade „Edward" von Loewe fehlt es seinem Organ in der Höhe an Schlagkraft. Die Umlagen, die er deshalb an den entscheidenden Höhepunkten der Ballade machte (g nach e bzw. nach d abwärts), geschahen auf Kosten des dramatischen Eindrucks. Artur Schnabel spielte im zweiten Abonnementskonzert Beethovens Klavierkonzert G-dur im Ausdruck zurückhaltend, aber technisch vollendet. Als Solostücke spendete er Chopin's f-moll Phantasie und das Rondo mit Variationen, G-dur, von Beethoven. — Einen entschiedenen Fortschritt haben wir in der Kammermusik gemacht. An das erste Geigenpult ist Alfred Wittenberg aus Berlin berufen worden, ein Geiger mit hervorragender Technik und von künstlerischer Durchbildung. Sein erstes Auftreten in der Kammermusik — das Programm enthielt je ein Streichquartett von Haydn, Mozart und Beethoven — war ein Sieg auf der ganzen Linie. Die Vertreter der anderen drei Pulte — Behr, Hermann und Melzer — gaben in der Freude über die vortreffliche neue Führung ihr Bestes. Den guten Eindruck seines ersten Auftretens in der Kammermusik befestigte Wittenberg bald darauf in einem Solokonzert. — Von Sängerinnen ließen sich in eigenen Konzerten hören die temperamentvolle, mit glänzender Höhe ausgestattete Sopranistin Irmingard Mott, Julia Culp und Susanne Dessoir. Außerdem konzertierten Joan Manén und Bronislaw Huberman. J. Schink

DARMSTADT: Die neue Konzertsaison führte als Konzertsängerin die neuen Mitglieder unserer Hofoper Gertrud Geyersbach und Kathleen Howard, die Münchener Kammersängerin Hermine Bosetti (die Schumanns „Frauenliebe und -leben" mit wundervoller Poesie vortrug) und eine junge Darmstädterin, Thea Fey, vorteilhaft hier ein. Unsere langjährige Primadonna Felicia Kaschowska brachte sich mit einem eigenen Konzert wieder lebhaft in Erinnerung. Unser neuer Hofkonzertmeister Ernst Schmidt (seither in Duisburg) hatte mit dem Vortrag der Spohrschen Gesangsszene einen vollen künstlerischen Erfolg zu verzeichnen, der um so bemerkenswerter war, als er die Ansicht Vieler, sein Vorgänger Gustav Havemann sei nicht zu ersetzen, glatt widerlegte. Letzterer (jetzt in Hamburg) gab übrigens in einem Konzert, das zum Besten der Münchener Pensionsanstalt Deutscher Journalisten und Schriftsteller stattfand, ebenfalls erneut Proben seines starken und stets vorwärtsstrebenden Talentes. Eine überaus beifällige Aufnahme fand bei seinem ersten Erscheinen auch das Brüder Post-Streichquartett, das der Richard Wagner-Verein berufen hatte; namentlich Beethovens F-dur-Quartett op. 59 No. 1 erklang in nahezu ideal zu nennendem Zusammenspiel und prächtigem Adel des Tones. H. Sonne

DRESDEN: Auch die Hoftheaterkonzerte der Serie B haben leider ohne Neuheit eingesetzt. Demgegenüber muß im Interesse der schaffenden Tonsetzer unserer Zeit immer wieder die dringende Forderung erhoben werden, daß jedes Konzert eines so vornehmen Institutes dem zeitgenössischen Schaffen seinen Zoll entrichten sollte. Dies ist um so mehr nötig, als jede der Konzertserien des Opernhauses nur aus sechs Abenden besteht, so daß wir an Zahl der grossen Orchesteraufführungen wesentlich hinter anderen Musikstädten zurückbleiben. Niemand kann den künstlerischen Rang der Königlichen Kapelle höher schätzen als ich, aber der Mangel jedes Wettbewerbes wirkt nicht eben belebend und ermunternd auf dieses altberühmte Orchester ein. Darum ist es lebhaft zu beklagen, daß die im Vorjahre so aussichtsvoll begonnenen Konzerte der „Vereinigung der Musikfreunde" in diesem Winter nicht fortgeführt werden. Das erste Konzert der Serie B brachte als Hauptwerk die „Phantastische Symphonie" von Berlioz, die unter Schuch glanzvoll gespielt wurde, aber uns doch schon ziemlich fernsteht. Hermann Kutzschbach, der den zweiten Teil leitete, führte sich mit Tschaikowsky's Ouvertüre-Phantasie „Romeo und Julia" als Konzertdirigent von überlegener Sicherheit, von Kraft und Feuer sehr erfolgreich ein. Solist war Sergei Kussewitzky, der bekannte Kontrabaß-Virtuos, der durch die staunenswerte Geläufigkeit seines Spiels über den bratschenähnlich näselnden Ton des Instruments hinweg-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zutäuschen wußte. — Das erste der Philharmonischen Konzerte, die leider immer noch nicht ihren hochtönenden Namen durch Einfügung eines ernsthaften Orchesterwerkes rechtfertigen, brachte solistisch zwei überaus lohnende Bekanntschaften. Denn Frieda Hempel errang sich durch ihre köstlich klare, warme und flüssige Sopranstimme, die mühelos Höhe und Koloratur bewältigt und von einer starken Intelligenz regiert wird, im ersten Ansturm allgemeinste Bewunderung, und Frieda Kwast-Hodapp erzielte als Klavierkünstlerin, die glänzende Technik mit blühend schönem Ton und bedeutender Gestaltungskraft verbindet, einen sehr starken Erfolg. — Das Leipziger Gewandhausquartett gab an seinem ersten, gemeinsam mit Emil Kronke veranstalteten Abend aufs neue Beweise seiner hohen Künstlerschaft, durch die es sich hier einen festen Stamm von Bewunderern geschaffen hat. — Julia Culp hatte diesmal ihr Programm nicht sehr glücklich gewählt, war auch anscheinend indisponiert, so daß der künstlerische Eindruck ihres Liederabends wesentlich hinter denen der vorigen Jahre zurückstand. — Anna von Bertrab stellte sich als Sängerin von schönen Mitteln und guter Schulung in einem eigenen Liederabend vor, ebenso die einheimischen Sängerinnen Hedwig Ritter und Marie Alberti. — Der Geiger Waclaw Kochansky erregte in einem eigenen Konzert durch seine virtuose Technik Aufsehen. — Klavierabende von Karl Fehling und Erika von Binzer sowie eine Kirchenaufführung des Mendelssohnschen „Paulus“ unter W. Borrmann seien noch erwähnt; bei dieser ragten solistisch Elisabeth Boehm-van Endert (Sopran) und Paul Haase (Baßbariton) hervor. — In Roths Musiksalon konnten Kompositionen von Franz Bachmann nicht den Beweis dafür erbringen, daß er sich schon unter die Tonsetzer von eigener Physiognomie zählen darf.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Unser Konzertleben steht nunmehr im Zeichen Carl Panzners, des neugewählten städtischen Musikdirektors. Sein Debut bei Anlaß des ersten Konzertes des Musikvereins verlief glänzend. In der Wiedergabe der Coriolan- und der Egmont-Ouvertüre zeigte er sich als souveräner Beherrscher des Orchesterapparates, und die faszinierend großzügige Ausdeutung der Neunten Symphonie Beethovens, dem der Abend gewidmet war, trug dem Dirigenten endlosen Beifall ein. Die Ode „An die Freude“ stellte auch den Vereinschor siegreich ins Treffen; das Soloquartett war dabei mit Margarethe Siems (die als Sonderdarbietung noch die Arie „L'Allegro, il pensieroso ed il moderato“ von Händel sehr virtuos zum Besten gab), Käthe Herrlich, A. Jungblut und P. Denys besetzt. Fast noch begeisterter als diese Veranstaltung wurde das erste der neueingerichteten großen Orchesterkonzerte zu volkstümlichen Eintrittspreisen aufgenommen. Panzner dirigierte die Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ von Gluck, bot nicht minder stilvoll die Suite in D von J. S. Bach, die „Zauberflöte“-Ouvertüre in wunderbar dramatischer Belebung und brachte schließlich die Eroica in einer so vollendeten und teperamentvollen Wiedergabe, daß des Enthusiasmus in dem überfüllten Saale schier kein Ende war. — Von den privaten Konzerten verdient der Abonnementsabend von Anna Haasters-Zinkeisen unter Mitwirkung des Böhmischen Streichquartettes Erwähnung. Gegenstand der vorzüglichen Vorführungen waren die Streichquartette op. 11 von J. Suk und op. 127 von Beethoven, sowie das Klavierquintett op. 34 von Brahms.

A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Das „Ereignis“ der letzten Konzertzeit war ein Schubert-Abend, den die „Gesellschaft für ästhetische Kultur“ veranstaltete. Felix von Kraus trug den ganzen, reichgestaltigen Zyklus der „Winterreise“ vor und ward von Felix Mottl ausdrucksreich und doch diskret begleitet. Man lauschte auf, im Innersten gefesselt, und merkte wieder einmal, wie nahe uns Schubert steht mit seiner begnadeten Jugend, die nie alt wird, in solch lebendiger, ernster Übermittelung. — Einen künstlerischen Liederabend gab auch wiederum Susanne Dessoir. Annie Schmidt-Müller, im Verein mit ihrem Vater, dem bekannten Baritonisten Adolf Müller, debütierte als lieblicher Sopran mit poetischem Vortragstalent. Neueres hörte man hierbei nur von Frau Dessoir: einige unbekannte, aber anmutige Liedchen von Conrad Ramrath. — Eine wichtige Novität gab's im zweiten Freitagskonzert der Museumsgesellschaft. Willem Mengelberg brachte des reichbegabten Russen Rachmaninoff Zweite Symphonie (e-moll) zum Erklingen, ein Werk, das in seiner ideellen Bedeutung und instrumentaltechnischen Kraft etwa zwischen Tschaikowsky und Glazounow einzureihen wäre. Seine Wiedergabe war glänzend; es begegnete trotzdem einer gewissen Zurückhaltung. Mehr Beifall fand die vortreffliche Solistin des Abends, Germaine Arnaud, mit Chopin's e-moll Konzert, das sie graziös, lyrisch und — im Schlußsatz — mit Verve übermittelte. — Weniger lag Chopin anscheinend Frédéric Lamond, der ihm einen ganzen Abend widmete, ohne aber sehr eindringlich zu wirken. — Reicheren inneren Erfolg hatten am Abend darauf Anna Stronck-Kappel und Maria Philippi mit stimmlich, wie musikalisch feinfühlig gegebenen Liedern und Duetten. — Einen Abend, der lediglich Frankfurter Komponisten gewidmet war (Kammermusik und Lieder) veranstaltete der hiesige Tonkünstlerverein, der gesellige und musikalische Ziele mit gleichem Eifer pflegt.

Theo Schäfer

HAMBURG: Die Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft werden im Laufe dieses Winters von Carl Panzner geleitet, da Max Fiedler einen erneuten Urlaub für Amerika verlangt und erhalten hat. Von dem System des Gast-Dirigierens bei diesen Konzerten ist man also zurückgekommen, und man darf sich dieses Entschlusses aufrichtig freuen, denn mehr oder weniger hatte ganz naturgemäß jeder dieser Gast-Dirigenten vor allem den Wunsch, sich mit einem bewährten und sicheren Programm einen persönlichen Erfolg zu garantieren, so daß für planvolle, großzügige künstlerische Arbeit wenig Raum blieb. Daß auch die Entwickelung eines Orchesters nicht gerade gefördert wird, wenn ihm alle 14 Tage ein anderer Dirigent seine sogenannte Auffassung der Klassiker beibringt und ihm seinen Stempel aufzudrücken sich bemüht,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist so selbstverständlich, daß darüber keine Worte zu verlieren sind. Leider hatte Panzner am Abend des ersten Konzertes nicht gerade einen seiner besten Tage. Wohl wurde unter ihm recht gesund, oft gesund bis zum Robusten musiziert, wohl gelang es seiner Routine, ganz saubere künstlerische Resultate zu zeitigen. Aber man vermißte doch bei dem Vortrage von Beethovens c-moll Symphonie die subtile Ausarbeitung, die feinere Hand. Der Solist des Abends, Ernst von Dohnányi, spielte mit brillanter Technik, aber etwas allzu weichlich in der Auffassung Beethovens G-dur Konzert. — Das erste Nikisch-Konzert brachte nur Beethoven und Wagner — das sicherste Mittel für einen ausverkauften Saal. Der war denn auch zu konstatieren, und die Zuhörerschaft feierte Nikisch und die Berliner Philharmoniker mit jenem Enthusiasmus, der hier die großen Abende zu charakterisieren pflegt. — Eine sehr respektable Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie eröffnete die Serie der Hamburgischen Konzerte des Professor Neglia in verheißungsvollster Weise. — Kapellmeister Eibenschütz erinnerte sich im dritten Populären Symphoniekonzert der Charpentier'schen Italienischen Suite. Er hatte die Wahl nicht zu bereuen, denn die amüsante, geistreiche und der Beachtung durchaus würdige Musik interessierte die Zuhörerschaft so lebhaft, daß sowohl für das Werk wie für den Dirigenten ein starker Erfolg herauskam. Solistin dieses Konzertes war die Pianistin Marie Hegner, die sich in Saint-Saëns' g-moll Konzert eine Aufgabe gestellt hatte, die über das derzeitige Können der begabten Künstlerin nicht unwesentlich herausragt. — Mit einem gutbesuchten Liederabend erbrachte Sigrid Arnoldson den Beweis, daß ihre feinkultivierte Gesangskunst und ihr glitzernder scharmanter Vortrag auch heute noch ein nicht allzu kritisch beanlagtes Publikum zu begeistern vermögen. — Das Böhmische Streichquartett warb in seinem ersten Konzert erfolgreich für Max Regers neues Quartett und erwarb sich außerdem Anspruch auf Dankbarkeit dadurch, daß es das hier ziemlich selten gespielte e-moll Quartett Verdi's zur Aufführung brachte. Die Brüsseler machten sich's etwas leichter, indem sie ihren ersten Sieg ausschließlich im Zeichen Beethovens erfochten. Heinrich Chevalley

KÖLN: Im zweiten Gürzenich-Konzert brachte Fritz Steinbach zunächst eine sehr schöne Wiedergabe von Mozarts Es-dur Symphonie (No. 39), dann später noch an Orchesterstücken G. Bantocks Ouvertüre „Der Pierrot der Minute", deren nicht gerade bedeutendes, aber anmutiges und eigenartig-pikantes Wesen hier nicht recht verstanden zu werden schien, sowie Liszts „Mazeppa", dessen glänzende Aufführung starken Eindruck erzielte. Die Altistin Marion Ivell, die trotz dem fremdklingenden Namen offenbar keine Ausländerin ist, hinterließ mit dem Vortrage der Arie mit Bassetthorn (Max Oppitz) aus Mozarts „Titus" und Liedern von Schubert und Liszt gemischte Eindrücke; die Stimmittel sind ja sehr beachtenswerter Natur, aber ihre Schulung und die geistige Erschöpfung der Aufgaben lassen mehr zu wünschen, als im Rahmen eines vornehmen Konzerts gerechtfertigt erscheint. Weit erfreulicher als die Sängerin wirkte ihr meisterlicher Begleiter am Ibach, Arnold Krögel. Einen ungetrübten Genuß gewährte es, von Bram Eldering und Carl Körner Spohrs h-moll Konzert für zwei Violinen zu hören. — In der Musikalischen Gesellschaft erwies sich die Sängerin Alberti-Yung aus München mit ihren Vorträgen von Gesängen von Berlioz und Hermann Goetz noch als zu fortbildungsbedürftig, um lebhafter interessieren zu können. Das von Fritz Steinbach geleitete Orchester der Gesellschaft legte mit Mozarts D-dur Symphonie und kleineren Stücken volle Ehre ein. Großen durchaus berechtigten Erfolg fand die Münchener Pianistin Erika Binzer mit der technisch bravourösen und temperamentvollen Ausführung von Sgambati's g-moll Konzert. — Der erste Abend des Gürzenich-Quartetts brachte lediglich Bestbekanntes, nämlich Mozarts Es-dur-, Schuberts d-moll Quartett und Beethovens Trio G-dur. Die trefflichen Künstler sind so makellos miteinander eingespielt und widmen unseren klassischen Meistern eine so pietätvolle und verständnisinnige Pflege, daß Aufgaben wie die genannten ein für allemal einer hocherfreulichen Lösung sicher sind. — Von den bisherigen Solisten-Abenden (sie stehen in Köln fast immer unter dem Zeichen der Unterbilanz) war derjenige Mischa Elmans der bei weitem hervorragendste; über das Warum sind die Leser der „Musik" auch dann orientiert, wenn ich die Namen der anderen Konzertgeber verschweige. Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Die Brodeschen Symphoniekonzerte begannen mit Beethovens Vierter, Liszts Es-dur Konzert und den feingewobenen Variations Symphoniques von César Franck, gespielt von Leopold Godowsky, der mehr mit achtungsvollem Interesse als mit Begeisterung aufgenommen wurde. Hellsten Enthusiasmus hingegen entfesselte der große Könner Johannes Messchaert, der mit einem auch in Berlin ausgeführten Programm (vier Lieder von Schubert, Loewes „Nöck" und „Kleiner Haushalt" und Schumanns „Dichterliebe") die Reihe der Gebauhrschen „Künstlerkonzerte" vielverheißend eröffnete. Lucian Kamieński

KOPENHAGEN: Gleich zu Anfang der Saison dieselbe Überfülle von Konzerten wie in der vorigen. Aus Kopenhagen also dieselbe Klage und Frage: „Wie wird das enden?", die auch anderswo ertönt. Selbst berühmte Künstler, wie Risler und Petschnikoff, werden wohl nicht auf ihre Kosten gekommen sein. Meistens gab es Solistenkonzerte. Den Reigen eröffnete Ludwig Wüllner, der, ein erklärter Liebling der Kopenhagener, weniger die „schlechten Zeiten" und die Überfülle der Konzerte gemerkt haben wird. Andere Gäste waren außer Risler und Petschnikoff Fritz Kreisler, Irrgang, Harold Bauer (sehr schöne Eindrücke hinterlassend), Mme. Cahier, Elsie Playfair (junge talentvolle Geigerin), Johannes Messchaert und zuletzt Julia Culp, die einzige, die im voraus: „Ausverkauft" melden konnte. — Das Verbrugghen-Quartett litt etwas unter dem Vergleich mit den hier hochgeschätzten Brüsselern. — Ein Orchesterkonzert gab der junge Däne Peder Gram, ein Anfänger im Dirigieren; er führte u. a. zum ersten Male eine Symphonie von Kalinnikow auf. — Die

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Palais-Konzerte (früher Joachim Andersen) fingen unter Schnedler-Petersen an.

William Behrend

LEIPZIG: Im zweiten und im dritten Gewandhauskonzerte hat man sich vornehmlich an sehr schönen Orchesterdarbietungen zu erfreuen gehabt. Im einen Falle gab es zwischen Glucks „Iphigenien"-Ouvertüre und Schumanns B-dur Symphonie eine vortreffliche, sehr beifällig aufgenommene Erstaufführung von Paul Scheinpflugs gesund-musikalischer, frisch erfundener, geistvoll durchgearbeiteter und wirksam instrumentierter „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare", im anderen nach Spohrs „Jessonda"-Ouvertüre, mit deren Wiedergabe der fünfzigste Todestag des im Gewandhause ehedem auch als Symphoniker wertgeschätzten Meisters wohl kaum bedeutsam genug berücksichtigt war, eine interpretatorisch und klanglich gleich herrliche Verlebendigung der Lisztschen „Faust"-Symphonie, für die Arthur Nikisch und dem Gewandhausorchester begeisterungsvoller Dank gezollt wurde. Ernst Lengyel de Bagota hörte man mit Interesse und Zustimmung Beethovens Es-dur Konzert und Solostücke für Klavier auf technisch recht perfekte Art wiedergeben, hatte aber nicht den Eindruck, einer bereits gewandhausreifen Künstlerindividualität zu begegnen. Wärmere Anteilnahme war dem Solisten des dritten Konzerts beschieden, Felix Senius, der mit fesselndem Klange der hohen Töne zwei Lisztsche Petrarca-Sonette (reizvoll instrumentiert von Otto Wittenbecher und von Ferruccio Busoni) zum Vortrag brachte und sich am Schlusse der „Faust"-Symphonie als berufener Lobsänger des „Ewig-Weiblichen" dem an der Orgel waltenden Karl Straube und dem das Mysterium weihevoll deutenden Männerchore zugesellte. — In der ersten Gewandhaus-Kammermusik dominierte die feingeistige Pariser Cembalistin Wanda Landowska, indem sie unter hochschätzenswerter Mitwirkung von Maximilian Schwedler und Julius Klengel „Pièces de Concert" von Rameau und die Bachsche h-moll Flötensonate und allein das Italienische Konzert und eine Mozartsche Klaviersonate erklingen machte, konnte mich aber mit aller ihrer Meisterschaft nicht zu der Ansicht bekehren, daß die Wiedereinführung des klangsprõden, jede metrische Betonung und akzentuierende Gliederung ausschließenden Cembalos auch über die vollberechtigte Benutzung des Cembalos als legitimen Begleitinstruments in Händelschen und Bachschen Oratorienwerken und Mozartschen Opern hinaus zu wünschen oder auch nur zu befürworten sei. — Die zugunsten des wieder nach Leipzig zurückberufenen Riedelvereins-Dirigenten Dr. Georg Göhler gegründete Musikalische Gesellschaft, von der die alljährliche Veranstaltung von sechs mit dem Berliner Blüthner-Orchester und namhaften Solisten abzuhaltenden Abonnementskonzerten geplant worden ist, hat mit ihrem ersten Konzerte nicht besonders glücklich debütiert. Dr. Göhler dirigierte mit Umsicht und interpretierte mit Geschmack, und das in seinem Streicherchor rühmenswerter beschaffene Blüthner-Orchester bezeugte zu vieler Spieltüchtigkeit auch schon einiges Herangebildetsein zum Edeltönen und Feinnüancieren, aber das aus vier nur zum Teil wirksamen Sätzen einer Schauspielmusik „König Christian II." von Jean Sibelius, der „König Lear"-Ouvertüre von Berlioz und dem „Tasso" von Liszt zusammengestellte Orchesterprogramm war nicht dazu angetan gewesen, lebhafteres Interesse für das neue Unternehmen wachzurufen, und so gab es denn ein schwach besuchtes Konzert, das sich zu einem größeren Erfolge nur für den als klangzaubernder Interpret seines eigenen, hübsch unterhaltsamen e-moll Klavierkonzertes und des Chopin'schen Allegro de Concert mitwirkenden Solisten Emil Sauer zuspitzte. — Tondichterisch, das heißt mit recht wohlgelingenden Aufführungen der „Harold"-Symphonie von Berlioz und der „Don Juan"-Dichtung von Richard Strauß, kam seinem vollzähligeren Publikum auch Hans Winderstein im ersten Philharmonischen Konzert, dem im übrigen freudig aufgenommene Viola alta-Soli des an der „Harold"-Symphonie Hauptbeteiligten, Professor Hermann Ritter, und mit edelster Singkunst ausgeführte Gesangsvorträge der mit schönem dunkelfarbigen und nur in der Höhe nicht ganz schärfefreien Sopran ausgerüsteten Lola Artôt de Padilla zum Schmucke gereichten. — Der erste Abend des Böhmischen Streichquartettes vermittelte zwischen trefflichen Darbietungen von Schuberts a-moll Quartett und Beethovens tiefgründigem op. 127 die Bekanntschaft mit dem unter preiseswertester Mitwirkung Edouard Risler's zum Vortrage gelangenden c-moll Klavierquartett op. 15 von Gabriel Fauré, einem zu Schumann, Brahms und César Franck hinüberdeutenden sehr kunstgeschickt und klangschön ausgestalteten Werke, von dem besonders die inhaltsreicheren Sätze 1 und 2 lebhaft ansprechen konnten. — Ein erstes Begegnen mit dem aus den Herren Hans Lange, Hermann Schmidt, Ferdinand Küchler und Alois Bieger bestehenden Frankfurter Streichquartett erfreute über das bereits recht gefestigte Zusammenspiel des neuen Ensembles und dessen gediegene Reproduktion des Brahmsschen c-moll Quartettes hinaus durch die Erstvorführung von Max Regers Es-dur Streichquartett op. 109, das auch hier um der ausdrucksreichen Gedankengegenüberstellungen seines ersten Satzes, des eifernden Humors seines Scherzo, mancher fesselnden Klänge des Larghetto und der wohltuenden Fugenheiterkeit seines Finale willen herzlich willkommen geheißen wurde. Dazu ließ man sich in subtiler Ausführung durch Hans Lange und Henri Pusch gern auch noch Regers für Violine und Klavier komponierte „Suite im alten Stil" und insonderheit deren außerordentlich schönes Largo gefallen. — In einem Konzert des von Moritz Geidel geleiteten Männergesangvereins Concordia hat sich zwischen trefflichen Chorvorträgen der tüchtige Violoncellist Jacques van Lier neuerlich einen Erfolg erspielen können. — Von dem jungen Seminaroberlehrer Rudolf Dost, der an einem eigenen Kompositionsabend ein etwas skizzenhaftes Klavierkonzert, eine interessantere Sonate für Violine und Pianoforte und ein vortrefflich gearbeitetes Streichtrio zur Aufführung brachte, dürfte bei wachsender Erfindungskraft Beachtenswertes zu erwarten sein. — Dr. Karl Grunsky interessierte und be-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

friedigte mehr mit seinem rednerischen als mit seinem klavierspielenden Befürworten einer regeren und gründlicheren Pflege des Spielens und Anfertigens von Klavierauszügen. — Zum genialischen, aber extravaganten und unsauberen Flügelschlagen des Pianisten und Komponisten Josef Weiß, der an drei Abenden Brahms, Liszt und sich selbst vorführte, kontrastierte in angenehmster Weise das feine Klavierspiel Josef Pembaurs, der insonderheit alle weichere Lyrik Chopin'scher und Lisztscher Kompositionen mit voller Klangpoesie auszudeuten versteht. — Sehr vertrauenerweckend mutete ein Debüt der talentvollen Friedberg-Schülerin Paula König an, während die entschieden begabte Lisa Schönberg noch etwas zu früh auf das Konzertpodium hinausgetreten sein mochte. — Als Erwachsener und in seiner Künstlerschaft Gewachsener kam Mischa Elman wieder und fand begeisterten Beifall für tüchtige und zum Teil bedeutende Reproduktionen dreier Violinkonzerte von Dvořák, Bruch und Beethoven. — Im Bereiche des Gesanges wurde neben manchem sehr Schönen und Tüchtigen wiederum auch vieles Unzulängliche Ereignis, und wie man an dem Bekanntwerden mit der feingebildeten, sehr anmutig vortragenden Mezzosopranistin Anna von Bertrab aufrichtige Freude haben, die warmtonige Lula Mysz-Gmeiner recht herzfroh wiederbegrüßen, und die frischstimmige Emmy Weinschenk mit sympathischem Interesse anhören konnte, so hat die Kritik die mangelhaft singende und lediglich im Refrainpfeifen exzellierende Henny Voigt in das Variété verweisen, und die etwas zu spät mit ihrem sehr wohlgemeinten Robert-Franz-Lieder-Singen anhebende Christine Schultze-Wichmann, den liedertafelnden Tenorbariton Theodore Byard und die arg ungeschulte Kammersängerin Julia Rahm-Rennebaum in die Nichtöffentlichkeit zurückverweisen müssen.
Arthur Smolian

LONDON: Die von Henry Wood geleiteten Queen's Hall Promenadenkonzerte sind auch in dieser Saison das Hauptereignis des musikalischen Lebens der Hauptstadt gewesen, und die Popularität dieser Veranstaltungen wächst von Jahr zu Jahr. Neben dem unzweifelhaften starken erzieherischen Erfolg durch die Umbildung des Geschmacks einer großen Masse des musikliebenden Publikums, die sich auch besonders dadurch dokumentiert, daß die früher das Feld beherrschenden leichtesten Operetten, oder wie sie hierzulande heißen „musical comedies", langsam aber sicher verschwinden, haben die Queen's Hall Konzerte auch einen nicht unbeträchtlichen finanziellen Erfolg zu verzeichnen. Bemerkenswerte Novitäten sind aber auch diesmal nicht geboten worden, die Programme zeigen heuer sogar ein kleines Abschwenken nach der populären Seite hin. Herr Wood hat diesmal auch die deutsche Musik etwas kärglicher im Programm bedacht wie früher, und dafür französischen, slawischen und skandinavischen Komponisten einen größeren Raum gewährt. — Als Kuriosum muß die Ankündigung, die eine französische Gesellschaft, die demnächst eine Reihe von Konzerten hier veranstaltet, erwähnt werden. „England und Frankreich," so heißt es in ihr, „stehen heute an der Spitze der Länder, die neue musikalische Schöpfungen hervorbringen." Dieser Behauptung wird sogar von englischer berufener Seite, die sonst wenig Lust verspürt, für Deutschland eine Lanze zu brechen, ein großes Fragezeichen angehängt. Ein bekannter Kritiker meint, wenn die Franzosen nun schon aus Höflichkeit die Engländer an die Spitze setzen, so könnten sie noch etwas weiter gehen und in der Ankündigung „Frankreich" überhaupt weglassen; das würde dem englischen Chauvinismus vielleicht noch mehr den Gaumen kitzeln. -- Veranstaltungen der London Choral Society, die am 3. November ihren Anfang nehmen, werden mit einer gewissen Spannung erwartet. Eine Komposition für Chor und Orchester von Margeret Meredith „Sursum Corda" wird zum erstenmal in London geboten, ferner eine Festaufführung der Komposition „Omar Khayyam" des Birminghamer Professors Granville Bantock.
F. Wagner

MAINZ: Die Konzertsaison begann würdig, unter Emil Steinbach, mit dem ersten Symphoniekonzert. Brahms' „Dritte" und Strauß' „Don Juan" bildeten treffliche Gaben der städtischen Kapelle, während Efrem Zimbalist zwar als ein ausgezeichnet technisch geschulter Geiger — er spielte Tschaikowsky's Konzert in D und die Lalo'sche „Symphonie espagnole" (ohne das Allegretto in G-dur) — sich erwies, hinsichtlich Empfindung und geistiger Beherrschung aber noch nicht voll befriedigen konnte.
Edgar Classen

MANCHESTER: Die Saison hat ihren Anfang genommen mit je einem Orchesterkonzert der Hallé Concerts und Gentlemen's Concerts. Im ersteren wirkte der greise Santley mit. Die Elgarsche Symphonie gelangte dabei zum dritten Male hier zur Aufführung. (Wie ich höre, soll Elgar augenblicklich an einer zweiten Symphonie arbeiten.) Die Leitung der Hallé Concerts liegt wiederum in Hans Richters Händen, während für die Gentlemen's Concerts in dieser Saison der bekannte Londoner Dirigent Henry J. Wood gewonnen wurde, der sich mit der Wiedergabe verschiedener kleinerer Orchesterwerke vorteilhaft einführte. Sein Begleiten des Solisten war technisch meisterhaft. Luisa Tetrazzini und Enrico Caruso traten in Konzerten von Brand Lane und Harrison auf. — Das erste Fuchs-Konzert der Schiller-Anstalt vermittelte die Bekanntschaft mit der dänischen Hofpianistin Stockmarr, einer temperamentvollen und ausgereiften Künstlerin. Horatio Connell sang Schubert und Brahms vollendet. — Es gaben ferner Konzerte der Cellist Richardson unter Mitwirkung des Pianisten Cohn, der Orpheus Chor, die Leschetitzki-Schülerin Ethel Leginska, die Sängerin Guthrie mit dem Pianisten Forbes und andere.
K. U. Seige

MANNHEIM: Die Leitung der musikalischen Akademieen ist Arthur Bodanzky übertragen worden. Den Straußschen „Till Eulenspiegel" interpretierte er glänzend, es sprühte da von Geist und Witz; Beethovens A-dur Symphonie erschien dagegen in den Temporückungen zu willkürlich, oftmals auch zu robust in der Dynamik. Jacques Thibaud spielte Mozarts Violinkonzert in Es-dur in bestrickender Tonschönheit, die Bachsche d-moll Ciaconna dagegen wurde im Tonvolumen nicht restlos

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

erschöpft. Karl Straube spielte zum ersten Male hier und errang mit Regers B-A-C-H-Phantasie und mit Kloses Präludium und Doppelfuge einen ungewöhnlich starken Erfolg. Elisabeth Boehm-van Endert von der Dresdener Hofbühne sang außerordentlich tonschön und geistvoll Lieder von Hugo Wolf und Strauß. — Einen tüchtigen Liedersänger und Gesanglehrer hat die Hochschule für Musik in Hans Schröder gewonnen; sein Liederabend wurde enthusiastisch aufgenommen. — Eine andächtige Gemeinde entzückte Lamond's Beethoven-Abend, und das Schuster-Quartett eröffnete seine Kammermusik-Abende verheißungsvoll mit Haydn, Schubert und Tschaikowsky.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Anton Bruckner, der den Volks-Symphoniekonzerten seinen Segen erteilt hatte, weihte auch die großen Abonnementkonzerte des Konzertvereins München ein. Unter der scharf eindringenden, wundervoll bestimmten und alles mit belebendem Hauche beseelenden Direktion seines Führers Ferdinand Löwe baute das in Klangschönheit schwelgende Konzertvereins-Orchester die Neunte von Bruckner groß und gebietend vor uns auf. Löwe war so klug, dem unvollendeten Werke nicht nach Bruckners Wunsche das „Tedeum" folgen zu lassen, und uns verlangt in der Tat nicht danach, nach dem ergreifenden „Abschied vom Leben" im E-dur Satze noch ein Triumphlied zu hören. Ganz besonders gewaltig kam der übermenschliche erste Satz heraus. Daß Löwe und sein Orchester übrigens nicht nur in Bruckner zu Hause sind, bewiesen sie in der klanglich glänzenden, im Vortrage keck humorvollen und überschäumenden Ausführung von Strauß' „Eulenspiegel", der, durch eine zarte Wiedergabe des Wagnerschen „Siegfried"-Idylls von der heiligen Welt Bruckners getrennt, das Konzert abschloß. — Iwan Fröbe, ein junger, gutbegabter, in seiner Direktion unaufdringlicher Dirigent, beabsichtigt mit dem Tonkünstler-Orchester eine Reihe von Konzerten zu geben. Das erste aus diesem Zyklus brachte neben anderen oftgespielten Werken in sorgfältiger und schön gesangvoller Ausführung das zweite der prachtvollen, viel zu wenig bekannten Konzerte Händels für zwei Bläserchöre, eine interessante Novität, deren Bekanntschaft niemand reut. — Die Volks-Symphoniekonzerte des Konzertvereins fahren fort, allwöchentlich viele Hunderte mit edler Musik zu beglücken. Gegenüber den tastenden Versuchen im vorigen Jahre zeigen heuer ihre Programme mehr Charakter. So war es gewiß kein schlechter Gedanke, an Spohrs „Weihe der Töne" (zu des Meisters Gedächtnis gespielt) und Liszts „Hungaria" den Unterschied zwischen gewollter und gekonnter Programmusik zu zeigen, wie man es auch nur begrüßen kann, daß uns an einem andern Abend der junge Strauß in seiner koloristisch weissagungsvollen Bläserserenade op. 7 und seinem Violinkonzert op. 8, von Konzertmeister Heyde trefflich interpretiert, gewiesen wurde. Im Spohr-Liszt-Konzert trat auch die schnell zu gutem Rufe gekommene Klavierspielerin Elisabeth Bokemeyer mit Liszts Es-Dur Konzert auf und erwarb sich einen ihrer großen Begabung entsprechenden Erfolg. — Zwei ungewöhnlich ergebnisreiche Kammermusikabende haben uns erfreut. An dem vom Pianisten August Schmid-Lindner und dem Streichquartette der Herren Sieben, Huber, Raucheisen und Emmeran Stoeber gegebenen Abend wurden den Zuhörern zwei Neuheiten beschert: ein Streichtrio von Joseph Haas und ein Klaviertrio von César Franck. Franck ist zwar schon lange tot, aber seine Kammermusik dürfte wohl in ganz Deutschland noch wenige Kenner finden und strotzt doch wie dieses in fis-moll stehende op. 1 von Musik und Leben. Haas, ein Schüler Regers, hat in seinem neuen Werke, einem Divertimento in D-dur, den Kammermusikfreunden ein liebenswürdiges und gescheites Werk gegeben, das durch den natürlichen Herzenston wie die feingefügte Form seiner fünf kurzen Sätze gleichermaßen Vergnügen bereitet. Gespielt wurden beide Werke vortrefflich. Das Münchner Streichquartett gewährte uns den zweiten der früchtereichen Abende; aus ihrer künstlerisch hochstehenden Interpretation sei jene des wundervollen Streichquartetts in D-dur op. 13 von Pfitzner gerühmt. — Im übrigen waren es vor allem Pianisten, auswärtige und einheimische, die den Konzertekranz haben winden helfen; aus ihrer Reihe nenne ich besonders José Vianna da Motta und Arthur Friedheim (der zugleich den Münchnern zum ersten Male Clutsams Bogenklaviatur zeigte). Auch des Sonatenabends des prachtvollen Violoncellisten Heinrich Kiefer und des Pianisten Klum gedenkt man gern. Von Gesangskünstlern ließen sich mit großem Erfolg Alexander Heinemann und Heinrich Knote hören; in Knotes Konzert war es jedoch vor allem der Klavierkünstler Ernst Riemann, der, vom Konzertvereins-Orchester vorzüglich unterstützt, mit dem Vortrage von Liszts „Totentanz" die Kritik begeisterte.

I. V.: Paul Ehlers

PARIS: Die großen Symphoniekonzerte des Sonntagnachmittags wurden am 17. Oktober wieder aufgenommen, boten aber an den zwei ersten Sonntagen keine wirklichen Neuheiten. Chevillard begann die Serie der neun Symphonieen Beethovens und brachte daneben ein älteres Werk von Saint-Saëns „Orient et Occident", das im Jahre 1878 für Militärmusik geschrieben wurde, in einer neuen Orchesterbearbeitung des Komponisten; das Werk wird aber auch in dieser Fassung zu seinen geringeren Arbeiten zählen müssen. Nur relativ neu war die kleine Orchestersuite „Zar Salton" von Rimsky-Korssakow, denn dieses pikant orchestrierte, aber inhaltlich weniger bedeutende Werk wurde schon vor drei Jahren in den russischen Konzerten der Großen Oper gehört. — Bei Colonne leitete Pierné als Vertreter Colonne's die 159. und 160. Aufführung von „Fausts Verdammung", und das alte Hauptwerk Berlioz' füllte wieder den großen Saal des Châtelet bis auf den letzten Platz. Wenn Colonne wollte, so könnte er ganz einfach für den ganzen Winter mit diesem einzigen Programme auskommen. Es ist nur guter Wille, wenn er überhaupt etwas anderes spielt. — Die musikalische Sektion des Herbstsalons gibt diesmal sechs Kammermusikkonzerte unter Leitung von Armand Parent. Im ersten

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzert wurde das in Paris noch unbekannte Streichquartett von Hugo Wolf aufgeführt und in den zwei Mittelsätzen beklatscht. Im zweiten Konzert gefielen namentlich einige Lieder von Raymond Bonheur nach Gedichten von Francis Jammes, die Frau Lacoste mit Verständnis vortrug. Das dritte Konzert war ganz dem Andenken des jungverstorbenen talentvollen spanischen Tonsetzers Isaac Albeniz gewidmet.

Felix Vogt

PRAG: Die Vorboten des Konzertwinters sind bereits da. Im ersten Philharmonischen Konzert im Neuen Deutschen Theater führte Paul Ottenheimer Mendelssohns „Schottische" und Pfitzners „Christelflein"-Ouvertüre auf. Dazwischen spielte Vera Schapira, die temperamentvolle, Grieg's dankbares a-moll Klavierkonzert und sang Julia Culp eine Händelsche Konzertarie und vier der ältesten Wölfe. — Im Dürerbund wiederholte Boruttau mit gleich großem Erfolg seinen germanischen Volkslieder-Abend. — Auch Kubelik ließ sich heuer bereits wieder in seiner Vaterstadt hören; Mischa Elman folgte ihm auf dem Fuße nach. Kubelik hatte den üblichen Sensationserfolg, der hier noch durch landsmannschaftliche Motive wesentlich verstärkt wird. Mischa Elman versammelte nur eine kleine Zahl von Verehrern seiner jugendlichen Kunst um sich; doch hat auch er nach der künstlerischen Seite gut abgeschnitten. — Wilhelm Zemanek hat wieder mit den so beliebt gewordenen Sonntagnachmittags-Konzerten begonnen. Der übervolle Saal zeigte, daß das musikalische Publikum die Konzerte der tschechischen Philharmonie, die leider noch immer mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, für ein Bedürfnis hält und sie nicht entbehren will. Dr. Ernst Rychnovsky

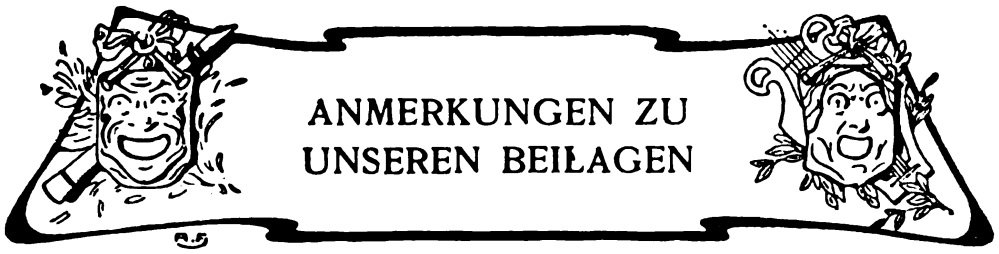
STRASSBURG: Nach einigen Präludien — Frieds erstes Volkskonzert mit dem neuen Konzertmeister Prins (Saint-Saëns-Konzert), Schumanns B-dur Symphonie und Spohrs allzu hausbackener „Faust"-Ouvertüre; das Stennebrüggen-Trio (u. a. mit einer süßlichen Fauré-Sonate); Tonkünstlerverein mit dem trefflichen Backhaus (Beethoven op. 106) und dem deplacierten Pariser Geiger Bilewski; Kirchenkonzert von E. Münch mit der sympathischen Altistin Philippi — setzte die eigentliche Saison mit dem ersten Abonnementskonzert unter Pfitzner vielversprechend ein. Ein ganz moderner Abend: Schillings, der selbst einiges dirigierte, erschien mit seinem ernst-erhabenen „Ödipus"-Prolog, dem stimmungsvollen „Seemorgen" und den pittoresken „Glockenliedern", von L. Heß mit erklecklichem Stimmaufwand stilvoll gesungen bzw. deklamiert, und — dreimal wehe! — Regers sogenanntes Violinkonzert op. 101 mußte das fassungslose Publikum über sich ergehen lassen. Diese Art Musik ist ein psychologisches Rätsel, das ans Pathologische grenzt, und dessen Zweck unerklärlich ist, ein Urwald ohne Weg und Steg, nur noch „gemacht" und menschlichem Mitempfinden unzugänglich. Schade um Carl Wendlings herrliche Töne, die verzweifelnd vor dieser Sphinx in den Abgrund stürzten: „O Freunde, nicht diese Töne"! Dr. Gustav Altmann

WARSCHAU: Das Musikleben in unserer Stadt hat in der jetzt angefangenen Saison eine neue Physiognomie bekommen. Da die Philharmonische Aktiengesellschaft nicht imstande war, länger das kostspielige Konzert- und Opernunternehmen zu führen, war sie genötigt, auch das Orchester aufzulösen. In diesem, für die Orchestermitglieder und für unsere Kunst im allgemeinen kritischen Moment fand sich ein Mann: Fürst Ladislas Lubomirski (selbst Musiker und Komponist), der auf eigene Kosten ein Orchester (70 Künstler) gebildet hat und der auf eigenes Risiko eine Serie von symphonischen Konzerten im Saal der Philharmonie veranstalten wird. Als künstlerischer Leiter des Unternehmens wurde Gregor Fitelberg gewählt, der sich schon in der vorigen Saison als Dirigentenkraft ersten Ranges bewährt hat. Einen Teil der Konzerte wird H. v. Opieński dirigieren. Das erste Konzert (am 15. Oktober) wurde dem Andenken des im Juli verstorbenen verdienten Meisters Sigismund Noskowski gewidmet. Im ersten symphonischen Abonnementskonzerte spielte mit großem Erfolg Joseph Hofmann. Von den beiden ersten Mittwoch-Orchester-Abenden wurde der erste der böhmischen, der zweite der französischen Musik gewidmet. H. v. Opieński

WIESBADEN: Die Musiksaison setzte auch hier gleich sehr stürmisch ein. Im Kunstverein waren es die Böhmen, die durch ihr Quartett-Ensemble — sie spielten Haydn, Beethoven, Verdi — von neuem entzückten. — Ein neubegründetes einheimisches Streichquartett — Mitglieder der Hofkapelle unter Führung E. Lindners — hatte danach keinen leichten Stand; doch es insinuierte sich durch musikalische Tüchtigkeit, liebevolle Hingabe und — populäre Preise. — Das Kurhaus verschaffte uns die persönliche Bekanntschaft mit dem italienischen Maëstro Enrico Bossi, einer lebensprühenden, kraftvollen Musiknatur, als Organist, Pianist und Komponist gleich hervorragend. Seine Orgelvirtuosität kam dem Vortrage Bachscher Werke ebensosehr zustatten, wie der groß angelegten eigenen „Orgel-Phantasie", die (mit Orchester gesetzt) fast einer grandiosen symphonischen Dichtung gleichkommt. Etwas Straußsche „Tod und Verklärungs"-Stimmung ist wohl dabei unverkennbar, doch mehr anregend als störend. Auch eine dreisätzige „Orchester-Suite" bietet Musik, die ein durchaus wohliges Gefühl von Kraft, Behagen und Ungebundenheit durchwaltet. Ein Kammermusik-Abend vermittelte dann noch die Bekanntschaft mit weiteren Werken Bossi's: einer bedeutsamen Violinsonate (e-moll) und einem kaum minder wirkungsreichen Trio (d-moll), dazu kleineren Stücken für Cello und Geige. Frau Afferni (Violine) und Max Schildbach (Cello) wetteiferten mit dem Maëstro (am Klavier) in feuriger Kunstausübung. — Im ersten Hoftheaterkonzert wurde u. a. Otto Dorns „Hermannschlacht-Ouvertüre" (früher schon an gleicher Stelle gespielt) unter Mannstädts Direktion in glänzender Ausführung wiederholt Solist des Abends war Artur Schnabel, der in Brahms' B-dur Konzert und verschiedenen Schubert-Kompositionen seine zu immer größerer Abklärung sich emporhebende Meisterschaft erwies.

Otto Dorn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Gleichzeitig mit den Briefen Richard Wagners an Freunde und Zeitgenossen erscheint ein Werk, dessen Wichtigkeit uns nicht minder groß erscheint: die seit langem erwartete Liszt-Biographie von Dr. Julius Kapp.

Gern hätten wir unseren Lesern auch in dieses Buch durch den Abdruck einiger der bemerkenswertesten Abschnitte einen Eindruck verschafft, die Raumverhältnisse vereitelten jedoch diese Absicht. In Kapps biographischem Werk, das mit Recht als das erste ganz vollständige Lebensdenkmal des Meisters bezeichnet werden muß, weil es außer der Ramannschen Biographie (und diese hört vom Jahre 1847 ab als solche auf) trotz der umfangreichen Liszt-Literatur keine eigentliche Darstellung seines Lebens gibt, sind einige Kapitel enthalten, die besonderes Aufsehen hervorzurufen geeignet sind; hierzu zählen wir die ungeschminkte Darstellung des Verhältnisses zur Gräfin d'Agoult wie zur Fürstin Wittgenstein, die der letzten zehn Lebensjahre des Meisters und seines traurigen Todes in Bayreuth.

Diese dürftigen Angaben müssen für heute genügen, denn wir wollen dem Urteil Anderer über das Werk nicht vorgreifen.

Wenn wir vom Textteil nichts vorführen können, so wollen wir unseren Lesern aber einige der Porträts und sonstigen interessanten Beilagen vermitteln, mit denen das umfassende Werk reich geschmückt ist. Julius Kapp ist es gelungen, eine schöne Anzahl von Bildern beizubringen, von denen manches auch den genauesten Liszt-Kennern bisher unbekannt geblieben sein mag.

Mit sieben Blatt müssen wir uns begnügen; sie stammen sämtlich aus später und spätester Zeit. An ihrer Spitze steht die Wiedergabe des kostbaren Gemäldes von Stella, einem Italiener. Es ist 1863 gemalt, und zwar für die Fürstin Wittgenstein, in deren Besitz es sich bis zu ihrem Tode (1887) befand. Sie bezeichnete es brieflich als „das best gelungene Porträt" aus damaliger Zeit. Der jetzige Besitzer ist Geheimrat Professor Franz von Liszt in Berlin.

Wir überspringen zwanzig Jahre und sehen Liszt im Kreise seiner Schüler, unter denen wir Sally Liebling, Siloti, Rosenthal, Friedheim, Sauer, Reisenauer, Gottschalg erkennen. Nachdem der Meister seinen ständigen Aufenthalt in Rom (1869) aufgegeben hatte, pendelte sein Leben zwischen Weimar, Budapest, Rom und Bayreuth. Nach Italien ging er immer seltener und nur noch dann, wenn er kompositorisch tätig sein wollte. In Weimar scharte er seine Schüler um sich, und es war die Hofgärtnerei, deren bescheidene Räume Liszt zur Wohnung dienten.

Die drei nächsten Porträts gehören der letzten Lebenszeit an; sie stammen aus dem Jahre 1885. Liszt hatte mehrere ernstliche Erkrankungen hinter sich; in Rom war er einmal dem Tode schon ganz nahe; er erholte sich zwar, aber nie wieder ganz. Das Brustbild mit der noch deutlichen Unterschrift zeigt uns der leidenden Züge genug, die auch auf dem folgenden Blatt, den Künstler in ganzer Figur darstellend und aus Karlsruhe vom Juni 1885 datiert, erkennbar sind. Freundlicher ist das Gegenstück zu diesem, das uns ebenfalls den sitzenden Meister vorführt; er erscheint hier als jovialer und stiller Zuhörer, den Erzählungen seiner Schüler behaglich lauschend. Eine

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

intime Sprache sprechen die Hände des Klaviergewaltigen, die er in den letzten Lebensjahren fast immer so im Schoße ruhen ließ, wie es hier abgebildet ist.

Liszt auf dem Totenbett. Es war ein Glück, daß die photographische Aufnahme gleich nach dem Hinscheiden des Meisters erfolgte, denn die Einbalsamierung der Leiche war einem Bayreuther Barbier anvertraut worden, der das Geschäft nicht verstand und die sterbliche Hülle des Entschlafenen aufs ärgste entstellt hat. Dreiundzwanzig Jahre war das Bild verschollen, bis es Julius Kapp gelang, bei dem damaligen Bayreuther Photographen unter den alten Platten diese Rarität zu entdecken und neue Abzüge herstellen zu lassen.

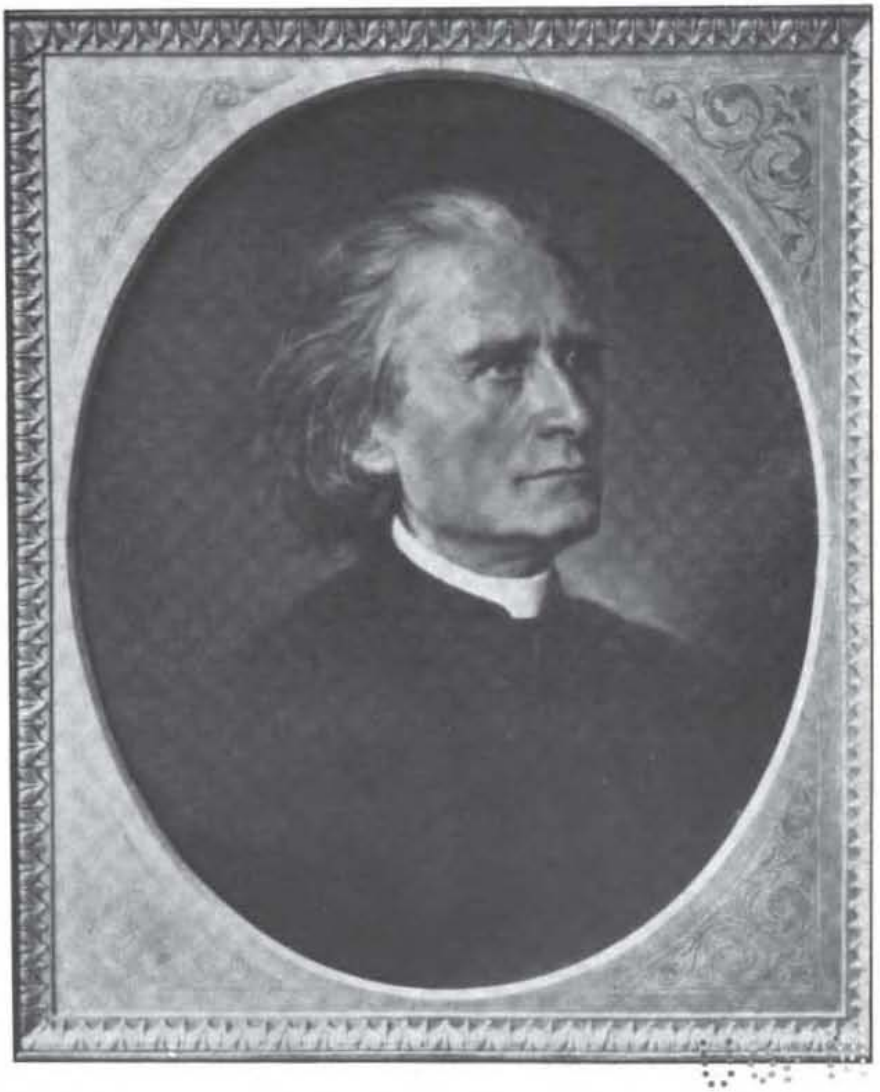
Der letzte Umgang Liszts war seine Schülerin Lina Schmalhausen, die den erkrankten Greis hilfreich betreute, und an die der Brief gerichtet ist, den wir im Faksimile wiedergeben. Fünf Wochen vor seinem Tode kündet der Meister seine Absicht an, der Vermählung seiner Enkelin Daniela von Bülow mit Henry Thode beiwohnen zu wollen, gibt für seine nächsten Reisen die Aufenthaltsdaten bekannt und erhofft von der beabsichtigten Kur in Kissingen neue Stärkung. Die Hoffnung wurde durch seinen Tod vereitelt, der ihn in Bayreuth am 31. Juli 1886 während der Festspiele ereilte. Lina Schmalhausen war die einzige, der Liszt noch eigenhändig schrieb; alle anderen erhielten seine Briefe diktiert, denn er war fast erblindet. — —

Für den 33. Quartalsband unserer „Musik“ spenden wir den Lesern endlich auch das neue Exlibris, das wiederum von unserm Hauszeichner Carl Zander stammt.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 4

FRANZ LISZT
nach dem Gemälde von Stella (1863)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google



FRANZ LISZT IM KREISE SEINER SCHÜLER
darunter Sally Liebling, Siloti, Rosenthal,
Friedheim, Sauer, Reisenauer, Gottschalg

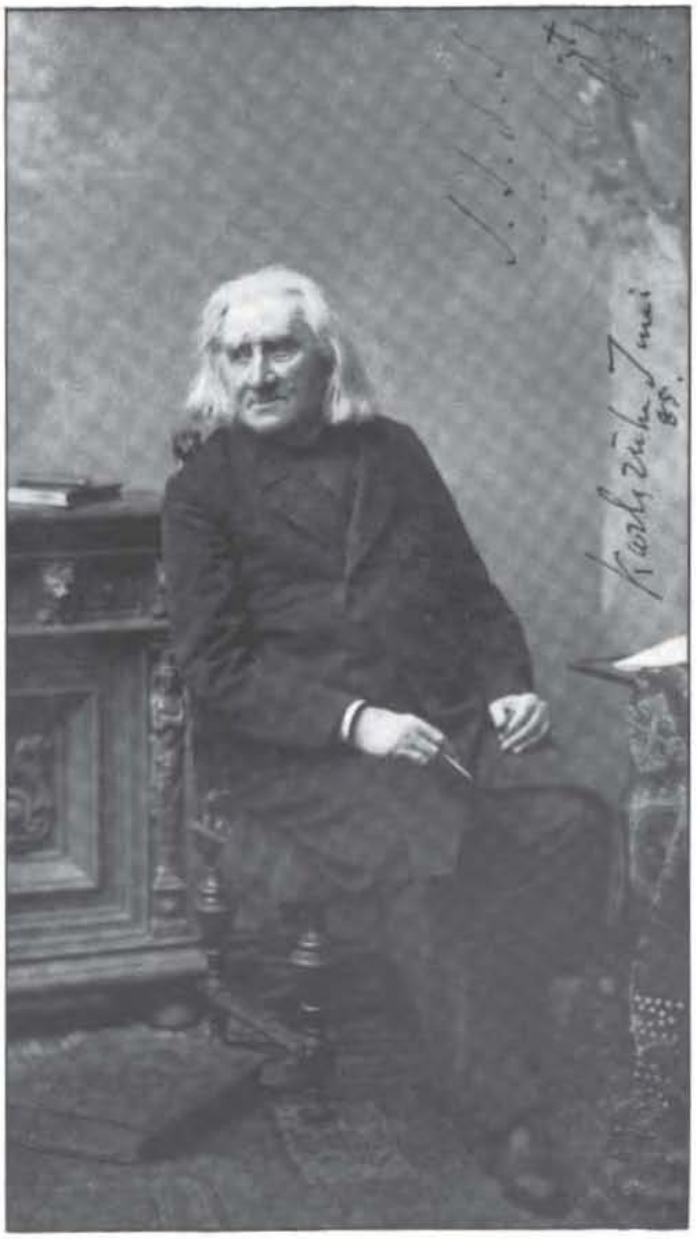
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



FRANZ LISZT
im Jahre 1885

IX. 4

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 4

FRANZ LISZT
im Jahre 1885

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



FRANZ LISZT
im Jahre 1886

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 4

FRANZ LISZT AUF DEM TOTENBETT

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

SONDERHEFT: OPERN-RENAISSANCE

Das Drama stellt etwas Inneres in äußerer Realisierung dar. Indem sich das ästhetische und ethische Interesse auf das Innere beschränkt, braucht vom Äußeren nur dasjenige in das Kunstwerk aufgenommen zu werden, was zu diesem Inneren einen wesentlichen Bezug hat; daher bedient sich die dramatische Poesie der Schwesterkünste nur als einer sinnlichen Grundlage und Umgebung, aus dem sich das poetische Wort als der hervorstechende Mittelpunkt, um den es eigentlich zu tun ist, in freier Herrschaft heraushebt.

G. W. F. Hegel

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 5

Erstes Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Josef Ludwig Fischer
Am Vorabend der Opern-Renaissance
Letzte Wünsche in letzter Stunde vor der Bühnenreform
I: Bühnenreform — Theatergesetz — Verstaatlichung des Theaters — Staatliche Prüfung und Bestellung der Gesangslehrer — Obligate Vorschule jedes Bühnenkünstlers
II: Der Vermittler des Musikdramas: der Musikdramaturg
III: Das Haus und die Szene des Musikdramas
IV: Das Musikdrama ein Fest des Lebens

Dr. Gustav Altmann
„Ariadne"
Mythisches Mysterienspiel für Soli, Chor und Orchester von Ludwig Heß

Revue der Revueen
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

AM VORABEND DER OPERN-RENAISSANCE

LETZTE WÜNSCHE IN LETZTER STUNDE VOR DER BÜHNENREFORM

von Dr. Josef Ludwig Fischer-München

I.

Bühnenreform — Theatergesetz — Verstaatlichung des Theaters — Staatliche Prüfung und Bestellung der Gesangslehrer — Obligate Vorschule jedes Bühnenkünstlers

Ist es uns beschieden, noch weitere Lustren den Ares zu bannen und Athene die Weiheopfer darzubringen, so werden wir binnen kurzem eine Opernrenaissance feiern. Wir werden sie allenthalben wahrnehmen: im Zimmer des Intendanten, wie schon in der Vorschule des Künstlers, an Kulisse und Szene, wie auch in Parkettsitz und Loge. Es wird eine Reform sein, die nicht ein fürstliches Signat oder ein parlamentarisches Kodizill vorschreibt, sondern eine Erneuerung nach dem Herzen der Moderne. Eben deswegen läßt sie sich auch durch nichts mehr aufhalten, sie bricht sich als etwas Natürliches von selbst Bahn. Das Theater, besonders die Oper, ein Requisit fürstlicher Hofhaltung oder eine Grube des geldgierigen Privatunternehmers mußte unter beider Art Väter leiden. Wie etwa eine Waffen- oder Gemäldesammlung, so war die Bühne dem guten Willen eines Fürsten anvertraut; wer in der richtigen Zeit richtig zu schaffen verstand, hatte und hat den Erfolg; so besitzt Dresden sein Porzellanmuseum, München seine Pinakothek, Meiningen sein Theater. Selten hatte ein Fürst für alle künstlerischen und wissenschaftlichen Bedürfnisse seines Landes das gleiche persönliche Interesse; ja jetzt, nachdem die Theater aufgehört haben, Privatbelustigungsanstalten des Hofes zu sein, mag mancher Regent unter der Belastung seufzen, die seine Zivilliste durch das Theaterbudget erfährt. Die Ausgaben für den Theaterbetrieb, für das moderne Ensemble sind ins Ungemessene gestiegen. Wir dürfen uns dabei besonders dankbar gegen den Ozean hin

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verbeugen, der uns bescheidene Künstler entführt, um sie als selbstbewußte Stars wiederzubringen, die sich nur noch um einen Tausender pro Abend „ideal und selbstlos der Kunst weihen". Dabei soll nicht verschwiegen werden, daß eine gut und rationell geleitete Oper, wie z. B. Dresden oder Berlin, ein erheblich geringeres Budget aufweist, als beispielsweise das der Münchener Hofoper, deren Direktion durch endlosen Künstlerwechsel und die sich daraus ergebenden Folgen bedeutende Extrasummen vergeudet. Die königlichen Zivillisten werden durch das Theater immer stärker belastet, die des Regenten von Bayern mit mehr als einer halben Million pro Jahr. Während diese Zeilen geschrieben wurden, ging ein bescheidener und resigniert aufgelassener Versuchsballon durch die bayerische Presse, um zu erkunden, ob im Volke und bei den Parteien eine Geneigtheit für Erhöhung der Zivilliste bestehe. Man brachte ihm geringes Interesse entgegen; aber er hätte die Veranlassung werden können und sollen, die Hauptbelastung der Zivilliste, das Theaterbudget, zu prüfen und die entsprechenden Konsequenzen zu ziehen. Eine Erhöhung der Zivilliste, von der in erster Linie das Theater Vorteile nimmt, ist nur ein Notbehelf, nicht einmal ein guter, noch weniger ein würdiger. Denn es entspricht kaum der guten Sitte, dem Fürsten frei verfügbares Geld zu votieren mit der Mentalreservation: für Theater und ähnliche Angelegenheiten. Hätte der Staat das Recht bzw. die Pflicht, das Theaterbudget vor seiner Überreichung an die Krone zu prüfen, dann würde eine Anzahl von Posten ein zweites Mal keinen Kanzleibogen mehr beschmieren. Für den Staat bedeutete es eine große Ersparnis, wenn er das Geld an das Theater direkt, nicht indirekt via Zivilliste, abführen würde. In den sogenannten Stadt-, d. h. Privattheatern hat sich die Ausgabensteigerung in anderer Weise, aber um so bedenklicher geltend gemacht. Da sie ihr Defizit nicht auf einen Herrn, die Krone, abwälzen können, trifft das Ungeschick die „Untertanen", die Angestellten des Theaters. Reichstagsabgeordneter Dr. M. Pfeiffer hat in seiner Broschüre „Theaterelend" ein Bild von der Not der Durchschnittskräfte auf deutschen Bühnen entworfen, aus dem zwar Baron zu Putlitz, der Stuttgarter Hoftheaterintendant, mit seiner Komplementärbroschüre „Theaterhoffnungen" einige der düstersten Schatten wegradierte, das aber auch so noch dunkel genug ist, um Mitgefühl, Mithilfe zu veranlassen. Ob Hof- oder Privattheater, die sozialen Verhältnisse haben sich infolge der durchschnittlichen Dauerunterbilanz zu einer Krise zugespitzt, die das alte patriarchalische System vernichten und nach umfassender Reform drängen muß. Doch auch künstlerische Gesichtspunkte verlangen ernste Maßnahmen. Die Theater greifen zwecks Sanierung der Finanzen nach kassenfüllenden Zugstücken, ideale Erwägungen können nicht in erster Linie gelten. Dadurch leidet das Repertoire, die Kunst, an Hoftheatern in

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Regel auch das Ensemble. Wie sich speziell die Münchener Oper an der Forderung des Ensembles versündigt, das geht ins Ungemessene. Von Stabilität der künstlerischen Entwickelung ist keine Rede; kaum daß sie mühsam das ihr von großen Männern hinterlassene Wagner- und Mozart-Erbe verwaltet.

Um diese Mißstände, hauptsächlich materieller und sozialer Art, zu beheben, hat man wiederholt nach dem *brachium saeculare* gerufen, und in der letzten Zeit ist das Verlangen nach einem Reichstheatergesetz stürmischer denn je. Der Gedanke eines Theatergesetzes ist alt, nicht erst durch Fritz Telman im Jahre 1896 entdeckt, der sich merkwürdigerweise mit auffallender Hartnäckigkeit die Vaterschaft dieser Idee vindiziert („Schaubühne" 1909, S. 307). Sowohl auf den Norddeutschen Bundestagen, wie auf denen des neuen Deutschen Reiches wurde wiederholt ein Antrag eingebracht, der die Schaffung eines einheitlichen Theatergesetzes verlangte. Die scharfen Gefechte zwischen der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger und dem Deutschen Bühnenverein um die Jahreswende haben die Öffentlichkeit von neuem hinter die Kulissen und in die Kanzleien gelenkt. Man muß die Kluft bedauern, die zwischen den beiden Koalitionen durch die Kampfessituation geschaffen ist und kann wohl begreifen, daß der begeisternde Antrag des Abgeordneten Dr. Pfeiffer begeisterte und daß sämtliche Parteien die Regierung um Vorlage eines Theaterreichsgesetzes ersuchten. Rosenfarben ging dieser Tag für die Bühnenmitglieder auf, auch ist Hoffnung so süß! Wenn sie nur erreichen, was sie vom Theatergesetz wünschen und hoffen!

Nach unseren sozialpolitischen Grundsätzen könnte ein solches Gesetz nur nach dem Schema Arbeitgeber und Arbeitnehmer behandelt werden. Wenn ich nicht irre, ist dies auch die letzte Konsequenz der Bestrebungen der Bühnengenossenschaft. Zu einer solchen Auffassung der Materie dürften aber die vorhandenen Gesetze über Dienstvertrag, Tarife usw. mehr als hinreichend sein. Durch die Einführung dieser Gesetzesbestimmungen würde das gesamte Theatervolk vom Heldentenor bis zum letzten Statisten sozialpolitisch nivelliert. Die bloße Zugehörigkeit zur Bühne würde allen Mitgliedern ein gewisses Fixum an materiellen Bezügen wie Rechten sichern. Diese aus den Arbeiterorganisationen und Tarifkämpfen entlehnte Idee dürfte auf dem ureigensten Gebiet der individuellen Verschiedenheit der Kunst doch nur dann korrekt sein, wenn dem Existenz- und Rechtsminimum ein gewisses Vorbildungsminimum der Bühnenangehörigen entspräche. Man übersieht so gerne, daß die ersten vier bis fünf Jahre Bühnentätigkeit für so manches Mitglied Lehrjahre sind, für die es, wenn auch nicht glänzend, so doch bezahlt ist, während es in einem andern Beruf ohne Entschädigung noch Ausbildungskosten zu leisten hätte. Die durch das Theatergesetz ge-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schaffene Formel würde lauten: Da Herr N. dem Theaterverband in X angehört, finden auf ihn die Vorschriften des Reichstheatergesetzes sinngemäße Anwendung; ob er etwas kann oder nicht, ist gleichgültig. Man wende nicht ein: Wenn Herr N. nichts kann, hätte er eben nicht engagiert werden sollen. Wer auch nur wenige Jahre Kontrakte geschlossen oder Kritiken geschrieben hat, weiß, wie oft manche vielversprechenden Talente, die man eben auf ihre Stimme hin engagiert hat, das nicht halten, was sie versprochen, nachlässig werden oder verbummeln. Niemand wird den Choristen, Statisten und, jenseits der Rampe, den Musikern die Verbesserung ihrer Lage mißgönnen oder sie gar in dem Streben, die Entwickelung der sozialen Fragen auszunützen, hindern. Wenn aber das Gesetz diesen Gruppen neue Wohltaten und Rechte, den Theaterleitern neue Lasten und Pflichten auferlegt, so wird man billigerweise auch von jenen neue Leistungen erwarten dürfen. Durch eine Bestimmung, die das Budget des Theaters erheblich belastet, wird man einen Theaterkrach und Direktorenschwindel ebensowenig hindern können, wie durch die bestehenden Gesetze einen Firmenkonkurs oder Bankzusammenbruch. Die bisherigen Direktoren würden je nach der Fassung des Gesetzes versuchen, durch geschäftliche Raffinements, durch Auspressung von Zugstücken, das ist Vernichtung eines künstlerischen Spielplans, die neuen Lasten abzuwälzen, oder aber ruiniert den Rückzug antreten. Die wirklichen Könner und Künstler würden aus Furcht vor finanziellen Verlusten von der Theaterleitung verschwinden und das Intendantenbureau den Geldmännern überlassen müssen, die das Theater „finanzieren" können. Zu den Hoftheatern gekrönter Fürsten käme dann das Genre der Theater ungekrönter Geldpotentaten.

Ein Theatergesetz hat erst dann ein wirksames Feld, wenn das Theater materiell und ideell fest verankert ist. Das kann aber nur durch Verstaatlichung und Verstadtlichung der Bühnen geschehen. Wie tief das Theater in das Leben eines Volkes einschneidet, ist allzu bekannt, als daß es eines Nachweises bedürfte. Aber an die Griechen möchte ich erinnern, die es für eine Pflicht des Staates hielten, daß er die Theater und Spiele in seine Obsorge nehme. Das war auch der Gedanke des preußischen Publikandums vom 16. Dezember 1808, welches das Theater und dessen Beaufsichtigung dem Geschäftskreis für öffentlichen Unterricht überwies. Vor mehr als einem halben Jahrhundert schrieb Heinrich Alt („Theater und Kirche"), indem er Sulzers und Hegels Anschauungen über das Theater als Kunstanstalt darlegt: „Zunächst wäre nötig, daß die Schauspiele von der gesetzgebenden Macht nicht bloß als Privatanstalten geduldet oder geschützt, sondern als wirklich wichtige, öffentliche Einrichtungen durch Gesetz besorgt würden." Und an anderem Ort: „Wollte man bemerken: Am einfachsten wäre es, wenn überhaupt der Staat die Theater in seine

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verwaltung nähme, die Engagements und Besoldungen des Personals besorgte — so ließe sich, die Bemerkung mag nun ernst oder ironisch gemeint sein, darauf nur entgegnen, daß es in der Tat besser wäre, wenn das Theater als Unterrichts- und Bildungsanstalt neben anderen Anstalten ähnlicher Art im Staatsorganismus seine Stelle hätte." Im Jahre 1848 schrieben Eduard Devrient seine Schrift „Das Nationaltheater des neuen Deutschlands", Richard Wagner seinen Staatstheaterentwurf für den König von Sachsen. Wie Max Martersteig berichtet, forderte Rudolf Gottschall ein von dem souveränen Volk geleitetes Nationaltheater und eine Generalprüfungskommission für Bühnenleiter und Künstler. Tragen die Einzelheiten und die Ausführungen dieser Idee auch viel von dem Sturm und Drang des Revolutionsjahres an sich, so ist doch der Gedanke als solcher gut und in unserer rechnungsklaren, nüchternen Zeit weit realisierbarer, als in jenen Tagen, in denen man mit roten Köpfen Politik machte. Mit der Begründung des modernen Staates sind Kunst- und wissenschaftliche Anstalten der einzelnen Städte und Fürstenhöfe in die Verwaltung des Staates übergegangen. Nur das Theater war säumig. Es galt und gilt, wie die Besetzung des Intendantenpostens zeigt, als eine reine Hofangelegenheit, wie etwa der Königliche Marstall oder die Königliche Jagd. Im Zeitalter des Absolutismus war die Bühne ja auch kaum etwas anderes als ein Privatvergnügungsinstitut für den Fürsten, seine einheimischen und fremden Gäste. Indes hat das Theater sein Ziel gewechselt. Es ist die Pflegestätte der Kunst und Literatur des Volkes geworden; die Nation, der Staat haben daher verändertes Interesse und veränderte Pflichten. Das Volk wird seinen Fürsten nie vergessen, was sie in der Vorzeit für die Bühne getan haben, wird ihnen die Ehren und Vorrechte, die sie bisher genossen, auch fernerhin belassen, die Verwaltung und Finanzierung aber in eigene Hände nehmen. Aus einem Hofkavalier und Theatergeneral wird ein staatlich bestellter Intendant, aus dem Hoftheater das Hof- und Nationaltheater. Dem Volke erwachsen dadurch keine neuen finanziellen Lasten — denn es hat das Theaterbudget schon längst durch die Zivilliste beglichen, — wohl aber Vorteile. Der Staat wird in den zerfahrenen Betrieb Ordnung bringen, wird mit dem fast überall drückenden Mißstand des Freibilletwesens aufräumen, was ein der Hofgesellschaft entnommener Intendant niemals wagen darf, wird den nötigen Ausgleich zwischen Kunstbedürfnis und Mittellosigkeit schaffen. Auch das Favoritentum wird zu Nutz und Frommen von Kunst und Künstlern sein verdientes Ende nehmen. Ängstliche Seelen wittern bei einer solchen Verstaatlichung und Verstadtlichung das Gespenst, das in dem Stadtrat von Kos vor des Praxiteles Meisterwerk warnte, das heißt die parlamentarische und kommunale Behandlung der Kunstangelegenheiten. Sie bedenken dabei nicht, daß dem Parlament durch irgend eine Beteiligung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

am Theater, und sei es nur durch die Unterhaltspflicht des Gebäudes, schon längst Gelegenheit zur Diskussion gegeben ist; ein Abgeordneter meinte sogar, bei einer so eminent wichtigen Volkserziehungsanstalt, wie es das Theater sei, habe die Kammer *ipso facto* nicht bloß das Recht, sondern auch die Pflicht der parlamentarischen Aufsicht und Kritik; zudem könne sie bei dem Kapitel Zivilliste ihre Klagen anbringen. Wozu sich also vor einem Schatten fürchten, wenn der nicht zu fürchten ist, von dem er geworfen wird? Ist es nicht besser, wenn die Klagen über Mißstände, Rückschritte, den Niedergang einer Bühne auch einmal über die Schwelle dringen, die sonst nur der Intendant mit der Beschwichtigungsmappe überschreitet? Wohl haben Regenten schon manchmal eine herbe Theaterkritik an den Rand der schön gefalteten Reinschrift mit dem Namen „Bericht der Intendanz" glossiert; es sei an Ludwig II. erinnert, der die Aufführung von „Tristan und Isolde" mit strengem Kabinettsbefehl anordnete, oder an König Friedrich I. von Württemberg, der seinem mit den üblichen Verbeugungen und mit Schmunzeln zum Vortrag erschienenen Intendanten eine Kabinettsorder überreichte, die zwar keinen Orden oder Titel verlieh, von dem Beamten aber mit nicht geringerer Verblüffung gelesen wurde. Sie war gegeben am 20. April 1820, also erheblich vor dem Entstehen der üblichen Opernkritik in der Presse, und noch heute muß jeder Rezensent sich freuen, wenn er die Worte seines königlichen Kollegen über eine Aufführung der „Zauberflöte" liest:

„Chöre und Orchester sangen und spielten falsch, die Dekorationen gingen zum Erbarmen, mit einem Wort, es hätte eine herumziehende Komödiantentruppe in einer Dorfschenke nicht erbärmlicher erscheinen können. Se. Majestät wollen die dem Publiko und Allerhöchstderselben schuldigen Ehrfurcht zuwiderlaufende Art der gestrigen Opernaufführung — diesem Unfug für allemal gewehrt wissen. Friedrich, König."

Aber die berechtigten Wünsche des Publikums und der Presse dringen nur selten in ihrer ganzen Nacktheit vor die Augen der Fürsten. Der „Hofintendant" vergißt nie, ihnen ein beschönigendes Uniförmchen anzuziehen. Selbst wenn einmal ein solcher Kobold durch irgend einen anderen Berater oder Freund der Krone ohne intendantliche Genehmigung oder Belehrung in die Privatgemächer des Residenzschlosses dringt, trägt er nicht auch schon die Mittel zur Abhilfe gleichzeitig mit sich. Konfessionelle oder politische Engherzigkeit könnte wohl den Entwickelungsgang der freien Kunst, die Aufführung gewisser Werke zu hindern versuchen; allein die Parlamente hätten durch ihre wenn auch noch so geringe Zuständigkeit in Theaterfragen längst die Möglichkeit zu solcher Kleinlichkeit gehabt, ohne daß aber etwas Nennenswertes bekannt geworden wäre; und als einem Werk wie „Salome" von Richard Strauß Schwierigkeiten gemacht wurden, war es ein — Hoftheater, die Hofoper in Wien.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wenn ein Theaterleiter weiß, daß er der Krone und der Nation für sein Tun, insbesondere auch für die Engagements verantwortlich ist, so wird er diese mit größerer Gewissenhaftigkeit, als man jetzt häufig beobachten muß, vollziehen. Er wird bedeutende Künstler heranziehen, sich mit ihnen vertragen, sie gerecht beschäftigen und behandeln und, solange es Kunst und Theater erlauben, dem Institut erhalten. Dadurch erreicht man die erste und wichtigste Forderung für die Oper: das Ensemble, das heißt eine durch den modernen Opernbetrieb geschaffene, in sich notwendige Summe von Einzelkräften, die künstlerisch gleich- und vollwertig unter Ausschaltung jeglicher Stars-Allüren ineinandergreifen und eine geschlossene künstlerische Einheit schaffen. Nur das Ensemble bewirkt ein reichhaltiges und zeitgemäßes Repertoire. Unter den großen Hofbühnen kenne ich allein Dresden, das die Forderung des Ensembles bis in die letzte Konsequenz durchgeführt hat. Darum besitzt die sächsische Hofbühne auch die Hegemonie in der deutschen Oper, die München bereitwillig abgetreten hat. Die bayerische Hofoper handelt mit ihren Kräften wie mit Hemden; heute werden zehn gekauft, morgen davon neun verkauft. Darum steht München in Repertoire, Neueinstudierungen und Novitäten hinter mancher Provinzbühne zurück, und noch einmal: darum müßte München, bzw. Bayern den Anfang mit der Verstaatlichung der Hofbühne machen. An der Art, wie sich die Leiter der Bühnen gegen eine solche Reform wehren, wird man erkennen, wie notwendig sie ist. Vielleicht geht aber auch hierin Dresden voran. Der stolze Sempersche Bau soll aus baupolizeilichen Gründen einer Umgestaltung unterzogen werden, deren Kosten die Zivilliste nur zu einem verschwindenden Bruchteil tragen will. Der Staat aber wünscht als Entgelt für seine Leistung Anteilnahme an der Verwaltung des Theaters. Man kann dabei der Regierung Elb-Athens nur zurufen: Was du tun willst, das tue bald und ganz.

Die Vorteile der Verstaatlichung bzw. Verstadtlichung des Theaters werden in kurzem erkannt sein. (Siehe zum Beispiel den instruktiven Beitrag G. Jahns zur „Verstadtlichung des Theaters“ in „Das freie Wort“, Juliheft 1909). Sogar Hoftheaterintendanten haben sich dieser Einsicht bereits erschlossen. Der Leiter der Stuttgarter Hofbühne, zu Putlitz, tritt (in „Theaterhoffnungen“) warm für eine Verstadtlichung ein, der des Mannheimer Hoftheaters, Dr. Hagemann, für Verstadtlichung und Verstaatlichung. Ein vom Staat oder von der Stadt berufener, mit Sachkenntnissen durchdrungener artistischer Leiter, der sich nicht um finanzielle Fragen und Vorteile abzusorgen hat, wird seine ganze Kraft der künstlerischen Organisation der Bühne widmen können.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Man klagt häufig über den Mangel an großen Künstlern, der gegenwärtig fühlbarer sei denn je. Wagner und besonders die modernen Komponisten sollen an dem „Stimmruin“ in erster Linie verantwortlich sein. Wohl hat sich der *bel canto* der Italiener, der die vormärzliche Bühne sieghaft beherrschte, auf die Koloratursängerin, die lebendige Geschichtserinnerung an vergangene Stile, zurückziehen müssen und dem musikdramatischen Stil das Feld geräumt. Aber der Unterschied in Stil und Geschmack hebt nicht den Kunstgesang oder gar die Verpflichtung zu gewissenhafter Stimmausbildung auf. Man erlebt so häufig, daß junge vielversprechende Talente zuerst auftreten und hernach singen lernen. Ohne Vorschule gehen sie auf die Szene, sind und bleiben halbe Existenzen und zeitlebens vielversprechende Talente. Die künstlerische Forderung lautet umgekehrt: erst lernen, dann auftreten. Wenn sich solche Halbkönner von doppeltem Dünkel infolge technischer Mängel an Wagner die Stimme „verschreien“, so ist naturgemäß Wagner schuld, genau so wie wenn ein Buch mit einem Kopf zusammenstößt und es einen hohlen Klang gibt, immer das Buch schuld ist. Es gibt Opernkritiker und Opernleiter, die eine solche Stimm- und Ausbildungslosigkeit großziehen, indem sie aus egoistischen Gründen „die dramatische Begabung“ als einzige Bedingung für Wagnerrollen aufstellen, d. h. das Musikdrama zum Melodrama erniedrigen. Diese Männer haben Wagner nicht erkannt, oder absichtlich verkannt, der auf Vollkommenheit in Gesangstechnik das größte Gewicht legte. Niemals dürfte ein Anfänger in einer größeren Rolle debutieren. Ein erster Bühnenversuch etwa als Alberich, Graf Luna, Elisabeth — die Beispiele sind aus dem Leben gegriffen — ist jedesmal ein Attentat auf die Kunst. Inmitten des Chors, hernach an der Spitze des Chors und erst dann über dem Chor: das ist die ordentliche Laufbahn eines Bühnensängers. Dieses Vorwärtsschreiten vom kleineren zum größeren hat für den lernenden Künstler großen pädagogischen Wert, den sich kein Bühnenleiter entgehen lassen sollte.

Wie ein Evangelimann zog der Künstler einst von Ort zu Ort, seine Kunst zu predigen, Schüler zu bestellen und zu wandern. Diese ambulanten Künstlerschulen sind auch heute noch in Übung. Während man den alten Aposteln bereitwillig das Tor öffnen konnte, wird aber dem heutigen Wanderer Vorsicht, ja Mißtrauen entgegengebracht. Vor einigen Jahren zog ein Gesangslehrer sehr geräuschvoll in Dresden ein. Schüler und Gelder flogen ihm zu. Wissen und Können waren ihm fremd. Eines Tags hielt er — nicht ganz freiwillig — einen Klimawechsel für sehr ersprießlich, und Münchens Luft bekam ihm sehr wohl; die leitenden Männer des Königlich bayrischen Hoftheaters sandten dem in nichts erprobten Sangesmeister ihre besten Kräfte, bis ihm nach wenigen Monaten die Schüler aus Empörung über ihren Stimmruin mit der Peitsche statt mit Gold quittierten,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

er aber einen fluchtartigen Rückzug nach dem Osten, seiner Urheimat, antrat. Ein Schulbeispiel —, das man einer Anklageschrift gegen das Gesanglehrerproletariat der Gegenwart zugrundelegen könnte. Artikel, Broschüren, Bücher sind über diese Verhältnisse geschrieben worden, ohne daß auch nur das mindeste an der Sache geändert wäre. Wer jemals auf der Bühne gesungen und aus irgend einem Grund versungen hat, etabliert eine Gesangschule, gibt Stimmbildungsunterricht und schreibt große Rechnungen. Ist er zufällig gerade im Schwung, wie einst der oben vermeldete Stimm„bildner" in München, so hat alles den Lauf zu ihm: Schüler, die noch nicht gelernt haben, gut und schlecht zu unterscheiden, wie ältere Jahrgänge, die dann umstudieren müssen. So können sie drei- bis viermal „umlernen", je nachdem die Mode im Gesangslehrer schnell oder langsam wechselt. Jeder Stimmbildner hat natürlich seine eigene, alleinseligmachende Methode, die dem einen vielleicht nützt, 99 anderen aber schadet. Ob es an sich möglich wäre, den Kunstgesang zu zentralisieren, beweisen die *tempi passati* des einheitlichen italienischen *bel canto.* Sollen derartige Sangeszentren erstrebt werden, so müßte auch hier der Staat eintreten. Staatliche Prüfung der Gesangslehrer und staatliche Anstellung oder wenigstens Subvention der Befähigten: das sind die Ideale, die einer Opernrenaissance vorschweben müssen. Ist der tüchtige Gesangslehrer materiell sichergestellt, so wird er die Versuchung um so leichter überwinden, unbegabte oder stimmlose, aber reiche Dilettanten zu Berufszwecken auszubilden und vermöge seiner Autorität die Bühne oder den Konzertsaal mit solchen künstlerisch wertlosen Gestalten zu füllen. Andererseits wird es ihm möglich sein, arme befähigte Schüler zu unterrichten und so den Ausgleich zwischen fähiger Armut und unfähigem Reichtum zu schaffen. Alle anderen Wege, die Gesangslehrermisere zu beheben, sind wert- und ehrlos, da sie erfahrungsgemäß in den Gerichtssaal einmünden. Der fähige Gesangslehrer hat von einer staatlichen Prüfung nur zu hoffen, während die Nichtskönner mit Recht vor ihr zähneknirschen. Man hat in München den lobenswerten Versuch gemacht, einen Lehrer für Sangesvortrag an das Hoftheater, wie an die Akademie der Tonkunst zu engagieren, nur irrte man sich, wie regelmäßig, in der Person; man berief einen Mann, der den epischen Sangesstil ausübte, des dramatischen Vortrags aber bisher so gut wie unverdächtig war. Dieser offenkundige persönliche Mißgriff ist zwar für die Kunst und auch für den Etat sehr bedauerlich, hebt aber die Notwendigkeit eines offiziellen Lehrers des Gesangs und des Vortrags nicht auf. Das Korrelat zur staatlichen Bestellung der Lehrer ist die obligate Vorschule des Künstlers, ohne deren Absolvierung er die Bühne nicht betreten darf. Diese Vorschule wird dem Schüler außer dem gesanglichen Unterricht auch ein gewisses Maß von Kenntnissen geben, die mit dem Beruf des Bühnenkünstlers in Beziehung stehen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die vertiefte Durchbildung der Bühnenkünstler wird in kurzem ein starkes Geschlecht von Sängern heranziehen, wird Spezialitäten schaffen, die durch die Entwicklung des modernen Dramas notwendig geworden sind. Wer heute einen König Herodes oder einen Teut gesungen hat, wird sich morgen unmöglich für einen Postillon begeistern. Die Trennung der komischen Oper vom Musikdrama muß bis ins kleinste durchgeführt werden, sollen beide gleich stilvoll wiedergegeben sein. München könnte sogar bis zur Trennung der Häuser fortschreiten. Das Prinzregententheater mit seinem verdeckten Orchesterraum ist ja eigens für das seriöse Musikdrama gebaut worden, während das Residenztheater sich vorzüglich für die komische bzw. Spieloper eignet. Würde das Prinzregententheater zum ständigen Gebrauch herangezogen, so ließe sich eine tägliche Aufführung von Oper und Schauspiel zugleich erreichen. Das Hoftheater bliebe so dem klassischen Schauspiel reserviert, der schon lang gewünschte eigene Raum für Schauspiel und Schauspielproben wäre geschaffen, ohne daß der Staat ein neues kostspieliges Haus zu erstellen hätte. Was immer gegen diesen Vorschlag ins Feld geführt wird, geht auf die eine Wurzel: Bequemlichkeit zurück — Bequemlichkeit entweder der Theaterleitung oder des Publikums. Sie zu bekämpfen wäre Ehre und Pflicht.

Wenn der Staat bzw. das Reich an eine derartige Lösung der Theaterfrage herangetreten ist, dann mag man getrost zu einem Theatergesetz weiterschreiten. Der Staat hat geschaffen, er kann auch befehlen. Auf sein Geheiß wird der, der Bühnenberuf in sich fühlt, diesen Beruf beim Staat oder beim staatlich geprüften Lehrer untersuchen, erproben, vorbereiten. Ein Bühnengeschlecht wird heranwachsen, dem nicht der bloße Zusammenschluß in einer Genossenschaft, sondern die innere Bildung das gemeinsame Band und das berechtigte Standesbewußtsein verleiht, das auf Grund gleicher Vorbildung auch gleiche materielle und soziale Errungenschaften genießen darf, die ihm ein neuzeitlich gestaltetes Theatergesetz bringt.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

II.

Der Vermittler des Musikdramas: der Musikdramaturg

Es ist noch nicht lange her, daß der Wachtmeister in Preußen den Kasernenhof mit dem Schullokal vertauschen durfte. Man kalkulierte dabei: Wer den zwanzigjährigen Naturburschen Schliff und Disziplin beizubringen hat, wird auch den Abc-Schützen pädagogische Grundsätze applizieren können. Von allzu zwingender Logik scheint dieses Kalkul nicht gewesen zu sein; jedenfalls ist der Wachtmeister aus der Schule verschwunden; geblieben ist die militärische Disziplin, nur daß jetzt der Lehrer nicht deren Subjekt, sondern Objekt ist. Immerhin ist die Metamorphose Wachtmeister — Lehrer ein geschichtliches Kuriosum. Daß aber ein Obrist, der sich eben anschickt, die breiten Generalstreifen zu besorgen, vom Schauplatz des ehernen Kommandozwangs, des scheuen Drills auf die Schaubühne des hehren Dichtersangs, des freien Willens als Leiter berufen wird, ist eine kuriose Geschichte, so kurios, wie die Bestellung des k. k. apostolischen Küchenmeisters zum Intendanten des Wiener Hoftheaters. Trotzdem besteht eigentlich kein Grund zur Verwunderung oder Aufregung. Der Charakter der Hofbühne bringt die Ernennung eines Hofkavaliers von selbst mit sich. Die Praxis wird verschwinden, sobald das Theater in die Leitung des Staates übergeht. Erst wenn dies errungen ist, mag man sich auf ein Epigramm für den Grabstein des Hofintendantentums besinnen. Es gab und gibt naturgemäß auch unter den Intendanten ohne Sach und Fach Männer, die trotz redlichem Willen den Aufschwung der ihnen unterstehenden Bühne nicht zu hindern, ja sogar sich zu positiver Mitarbeit einzuschulen vermochten; die Institution des Dramaturgen an den Hofbühnen redet indessen von etwas anderem. Die Unkenntnis oder mindestens Unerfahrenheit der Hofintendanten in der Schauspielliteratur schuf den Dramaturgen, die völlige Unkenntnis und Unerfahrenheit in der Schauspielkunst den Regisseur — nicht zu verwechseln mit dem später zu charakterisierenden dramatischen Leiter! Die Geschichte, die sich an den Namen Laubes in Wien, Küstners in Berlin knüpft, ist ein ständiger Kampf zwischen Intendanten und Dramaturgen, zwischen Tönen und Können, ein Kampf um Befugnisse, ein Kampf gegen den Hofkavalier. Da seit Schiller und Goethe kein ganz Großer mehr aufstand, da die Schaubühne nicht geeinte Eroberung eines Genialen, sondern zerteilte Beute der einzelnen Rivalen war, entwickelte sich ein Streit über Dramaturgie- und Aufführungsfragen, der für die Schauspielregie neue Ideen und Impulse und so ein gewisses Vorwärtsringen garantierte. Nicht so in der Oper. Sie beherrscht noch heute ein ganz Großer: Richard Wagner; die wenigen Epigonen von Bedeutung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

marschieren in dessen Pfaden, eben deswegen weil sie Epigonen sind. Wagner war sein eigener Regisseur und Szeniker. Je detaillierter und mosaikartiger sein Regiebuch war, desto entbehrlicher wurde ein selbständiger Regisseur. Man entnahm daher die Opernregisseure aus jenen emeritierten Sängern, die ihr Repertoire mehrere Lustren oder gar Dezennien bieder und brav abgewickelt hatten und der Pensionskasse nicht zur Last gelegt werden sollten. Wagners Konzept abzulesen oder eventuell noch als Rezept für andere Opern zu verwenden, dazu reichten die Mittel leicht hin. Die Moral von der Geschichte ist: Verstarrung und Senilität unserer heutigen Opernregie. Darüber können uns die Lobsprüche der Presse nicht wegtäuschen, die höchstens die geziemliche Verwaltung eines ziemlichen Erbes betreffen können. Wohl erzählen uns die nachwagnerischen Opern-Annalen, daß beispielsweise Possart in München mit der Neuinszenierung der Mozart-Festspiele Bedeutendes geleistet habe; allein Possart war eben nicht Regisseur, sondern selbstschöpferischer Aufführungsleiter. Vor einigen Jahren erließ der Herausgeber der „Musik" eine Rundfrage an die Theaterkapellmeister über ihre Stellung zur notorischen Opernregiemisere. Diese Kapellmeisterrundfrage ist, wie Dr. Hagemann resigniert bemerkt, leider völlig ergebnislos verlaufen. „Aus der Reihe der angesprochenen vierzig Herren haben überhaupt nur zehn geantwortet, von denen wiederum nur einige wenige die Frage kritisch behandelten, keiner sich aber auch nur einigermaßen erschöpfend mit ihr auseinandersetzte." Man gewann indessen den sicheren Eindruck, daß das Regieelend so ziemlich überall auf die Nägel brennt. Wohl um fleißigen Regisseuren ein *speculum salvationis* vorzuhalten, hat Serroda („Kunstwart" 1908, 2. Februarheft, „Der Opernregisseur") ein Bild von dem allseitig beschäftigten Idealregisseur entworfen, das lediglich ein Stundenplan und eine Arbeitseinteilung für den strebsamen Regisseur ist, der auch nicht vergißt, bei den Mitgliedern für Tanzen, Fechten, Spinnen, Instrumentespielen Sorge zu tragen. Weniger der Mangel an originellen künstlerischen Gesichtspunkten, als der merkwürdige Satz: „daß nur ein Sänger Regisseur werden kann, ist eine Binsenwahrheit" gibt Serroda's Abhandlung die charakteristische Note, als ob das Sprichwort vom Verhältnis des Tenors zur Intelligenz noch nicht erfunden wäre. Serroda hat die landläufige Auffassung des Regisseurs noch nicht überwunden, ihm steckt wie der überwiegenden Mehrzahl aller Theaterinteressenten noch jener Praktiker in den Knochen, der für vortreffliche Bühnenzu- und -abgänge der Sänger sorgt, der keines der unzähligen Regiesakramentalien übersieht, der insbesondere in Massenaufzügen Wunder wirkt. Auch der Kritiker der diesjährigen Wiesbadener Festspiele ist geradezu berauscht, wenn er (in „Bühne und Welt") berichten darf:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Hier [bei dem Einzug der ‚Königin von Saba'] feierte Georg von Hülsens Prinzip, bei den Aufzügen und Gruppierungen größtmöglichste Beweglichkeit und Gliederungen zu erzielen, wahre Triumphe; trotzdem wohl etwa 250 Personen gleichzeitig die Bühne bevölkerten, lösten sich die Massen in einzelne, malerische und übersichtliche Gruppenbilder auf."

Selbst die Besten haben die Vergangenheit der Oper als eines spezifisch höfischen Ausstattungsstückes noch nicht überstanden; dabei können sie bis zu einem gewissen Grad auf Richard Wagner, besonders auf seine ersten Musikdramen, hinweisen. Erst Claude Debussy war es vorbehalten, das Musikdrama von diesen ungesunden Ranken des Pomps und der Äußerlichkeit loszutrennen und dessen Wesen auf die Psyche, auf das Innerliche zu konzentrieren. Es ist nicht meine Aufgabe oder Absicht, den Leser durch ein gehäuftes Maß von Ungereimtheiten, Fehlern, Wunderlichkeiten der Opernregisseure zu belustigen, dagegen möchte ich ihn daran erinnern, daß unter Opernregie der Gegenwart nichts anderes zu verstehen ist, als fleischgewordene Routine in Äußerlichkeiten. Die Regisseure sind Arrangeure und Gruppeure, aber keine szenischen Gestalter, keine Vermittler des poetischen, besonders des dramatischen Gehaltes einer Oper.

Richard Wagners philosophischer Berater, Arthur Schopenhauer, bezeichnet den Künstler als den Geist, der die Ideen kontemplativ erschaut. Wer diesen Satz erkannt und erfaßt, hat aufgehört, Regisseur zu sein, er ist Künstler, Musikdramaturg. Er verschmilzt mit dem Schöpfer des Musikdramas zu einer künstlerischen Einheit. Insofern das Musikdrama für den Dramaturgen ein bereits in sich fertiges Kunstwerk ist, erfüllt er durch jene kongeniale und vertiefte Kontemplation Hegels Deduktion des Kunstwerks:

„Das Kunstwerk ist nur dann unmittelbarer Ausdruck der Idee, wenn kein Zeichen von der Besonderheit des Vermittlers darin ist, sondern der Gehalt der inwohnenden Idee sich ohne Beimischung von des Vermittlers Zufälligkeit und fremdartigem Wesen unbefleckt empfangen und herausgeboren hat."

Der in diesem Satz enthaltene, scheinbare Widerspruch gegen die viel gerühmte und geforderte Individualität des Künstlers löst sich darin auf, daß die Darstellung der äußeren Form Sache des freien Willens des Künstlers ist, daß der Schöpfer (und *mutatis mutandis* Mit- oder Nachschöpfer) des Musikdramas um so stärkere Individualität und Originalität bekundet, je adäquater die von ihm ersonnene und geschaffene äußere Form für den inneren Kern des Dramas, für die Idee ist. Da aber Meister verschiedener Stile zu uns reden, wird der Musikdramaturg sein Amt nur dann erfüllen, wenn er über eine gewisse Universalität des Geistes und der Bildung verfügt. In diesem Sinne ist Hagemanns kategorische Forderung zu verstehen: Der Regisseur sei Künstler und Gelehrter zugleich! Die jahrelange handwerks-, bestenfalls kunsthandwerksmäßige Beschäftigung mit einem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bestimmten Rollengebiet ist die größte Feindin eines universalen Geistes. Wie oft habe ich von Sängern anerkannter Bedeutung, wenn ich mich für ihre Ansicht über ein neues Werk interessierte, die Antwort bekommen, sie kennten das Drama nicht, sie würden es bei Gelegenheit anschauen und studieren. Trotzdem wirken sie in Hauptrollen dabei mit. Eine würdige Vorschule für den späteren Regieposten! Noch schlimmer wären die Entdeckungen, wenn man die Regisseure darauf examinieren würde, mit welchen kunst- und kulturgeschichtlichen, künstlerischen, speziell ästhetischen Vorstudien sie an ihr Amt herantreten. Freilich sind Geschmack und Urteil angeboren, aber es sind lediglich Potenzen, die durch Schulung und Übung in Aktion und Fähigkeit umgesetzt werden müssen. Erst sie erzeugen die Universalität des Geistes, das ist nach August Wilhelm Schlegel „jene Biegsamkeit, die uns instand setzt, mit Verleugnung persönlicher Vorliebe und blinder Gewöhnung uns in die Eigenheiten anderer zu versetzen und sie gleichsam aus ihrem Mittelpunkt herauszufühlen". Erst wem geläufig ist, welche Wandlungen Kunst und Künstler im Laufe der Zeit durchgemacht haben, wer die Ideen kontemplativ erfaßt hat, die in den einzelnen Kunstwerken in Erscheinung treten, wird sich zum Beruf eines Musikdramaturgen eignen. Routine und szenische Kunstgriffe sind welke Blätter, wenn die Wurzeln philosophisch-ästhetischer Bildung fehlen. Man mag über solche Forderungen höhnen: Philosophisch-ästhetische Bildung zur Inszenierung eines „Waffenschmied"!, oder räsonieren, daß im Zeitalter der szenisch-technischen Fragen solche doktrinäre Allüren mindestens höchst überflüssig seien; die Forderung an den Musikdramaturgen, in der Wiedergabe eine dem Urschaffen des Künstlers koadäquate Nachschöpfung zu bieten, ist ewig und indispensabel. Daß sie in der Gegenwart nicht beachtet wird, beweist nichts gegen ihre Gültigkeit. Aus der Praxis möge nur ein Beispiel angeführt werden, das die Notwendigkeit jener Universalität des Regisseurs zeigt. Es handelt sich darum, ob der Schluß des *dramma giocoso* „Don Giovanni" gestrichen werden soll oder nicht. Nachdem der saubere Kavalier Don Giovanni vom Erdboden verschlungen ist, erscheinen in einem musikalisch-schönen Finale die Hauptpersonen der Oper, um die Moral der Geschichte zu kennzeichnen und in vollkommenem seelischen Gleichgewicht zu gewohnten Beschäftigungen — der Leibdiener Leporello sogar ins Wirtshaus — auseinanderzugehen. Unsere durch Wagner auf das schwer einherschreitende Musikdrama orientierte Zeit hat mit scharfem Geruch das tragische Moment in dieser Oper gewittert. So vergleicht die neue Mozart-Biographie von Karl Storck „Don Juan" mit Goethes „Faust", um dann aus diesen Erwägungen heraus es als ein Glück zu bezeichnen, daß der Schluß meistens weggelassen wird, „was weder in bezug auf dessen musikalischen Wert, noch viel weniger auf seine dramatische Bedeutung zu beklagen ist" (Otto Neitzel). Für Storck ist „Don Juan"

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„die Verkörperung der höchsten Kraft der sinnlichen Natur. Das Göttliche muß eintreten, um diese Urkraft zu zerstören." Man könnte vielleicht, in Anlehnung an Hegels Philosophie, Don Giovanni als den personifizierten Gegensatz zur romantischen Liebe betrachten, jener Liebe, die sich auf ein bestimmtes Wesen kapriziert und nur in und mit diesem glücklich sein kann. Don Giovanni erhebt sich über diese Partikularität einer durch nichts gerechtfertigten Willkür, über den Zufall. Seine Liebe gilt nicht einem Weibe, sondern dem Weibe. Er liebt im letzten Grund das Ideal des Weibes, das ihm bald mehr, bald weniger vollkommen entgegentritt. Darum sind die Vertreterinnen Aphrodites, denen Don Giovanni's Liebe gilt, schön und haben ihren absoluten Wert in sich, während die romantische Liebe sich auf eine bestimmte Person festlegt, sie für die schönste der Welt hält, während tausend andere das Gegenteil konstatieren, Don Giovanni's Geliebte dagegen gleichmäßig für schön erklären würden. Die gesonderte romantische Liebe findet daher ihre Konflikte nur in Zufälligkeiten, wie Vorurteilen, Prosa des Lebens, Borniertheit der Verwandten usw., während Don Giovanni's universale Liebe an der Allgemeinheit ihre Schranke hat. Darum fällt er nicht einer einzigen Person, sondern der menschlichen Gesellschaft zum Opfer. Wie immer man das Giovanni-Problem auffassen und lösen will, jedenfalls sind alle derartigen Betrachtungen retrospektiv, die auf Mozarts und da Ponte's Anschauungen keinen Bezug haben können. Für sie, besonders für den Textdichter, war die Tragödie „Don Giovanni" ein *dramma giocoso*, ein heiteres Spiel. Große tragische Akzente sind Mozart fern. Unsere tragisch überfrachtete Zeit [illegible] zu leicht der Gefahr, Vergangenes an dem Musikdrama Wagners zu messen; sie nimmt daher an der Freude der Mitwirkenden über des „Helden" Geschick und Untergang Anstoß. Derlei Tiefsinn war der Zeit des heiteren Rokoko fremd. Sie fand sich mit der Ermordung eines Unschuldigen und der Höllenfahrt eines lustfrönenden Herrenmenschen — als solcher wurde der „saubere Kavalier" von da Ponte ja gezeichnet — ebenso leicht ab, wie mit dem Liebesgirren des tollen Cherubino. Unter allen Umständen wollten die Zuschauer im zierlichen Rokoko heiter und vergnügt das Theater verlassen.

Es ist wohl kaum nötig, über den Geschmackswandel psychologische und historische Betrachtungen anzustellen, ich möchte aber an etwas Verwandtes in der bildenden Kunst erinnern, nämlich an jene vielgerühmten Grabstelen, die einst die athenischen Gräberstraßen zierten. Auf ihnen tritt uns die naive und harmlose Todesauffassung entgegen, wie sie den heiteren Zeiten in Athen vor dem Peloponnesischen Krieg eigen war. Eine Athenerin in schlichter Konversation mit ihrer Dienerin oder in einer leichten Lieblingsbeschäftigung — daneben halte man die

Digitized by Google
Original from [illegible]

Laokoongruppe. Dort Freude am Leben, hier Kampf ums Dasein; dazu die Gleichung Rokoko und Jetztzeit, *dramma giocoso* und musikalische Tragödie, Mozart und Wagner. So wenig wir wünschen, daß die Zukunft ihren etwaigen Geschmackswandel an Tannhäusers Erlösung, an Siegfrieds Tod durch äußerliche Gewalttätigkeiten bekundet, so wenig haben wir das Recht, dem *dramma giocoso* „Don Giovanni" die Füße abzuhauen, um es in unsere Anschauung vom Drama, in unseren Geschmack zu zwängen. Ein universal denkender und urteilssicherer Opernleiter wird genau wissen, was er in solchen Fällen zu tun hat. Seine ästhetische Vorschule hat ihn gelehrt, daß die äußere Form eines Kunstwerkes ebenso notwendig und in sich geschlossen — wenigstens bei dem wahren Künstler — dasteht, wie die durch sie zum Ausdruck gebrachte Idee. An der Form eines Kunstwerks Veränderungen vorzunehmen, aus Vorurteil, aus Modedienst, kurz aus egoistischen Gründen, ist daher gleichbedeutend mit einem Angriff auf die Idee und mit der Aufhebung jeden absoluten Wertes der Kunst. Die Tatsache, daß der Schluß des „Don Giovanni" meistens gestrichen wird, beweist, wie selten sich beim Opernregisseur die so notwendige Universalität des Geistes findet.

Eher wird man von ihm eine gewisse Universalität der Bildung erwarten können. Denn daß die Recken im Bärenfell sich anders gaben, anders fühlten und dachten, als die Kavaliere in Perücke und Seidenhose, leuchtet ja auch bei geringerer Überlegung ein. Und doch gibt es verblüffend wenige Regisseure, die wenigstens in Kunst- und Kulturgeschichte die nötigen Vorkenntnisse besitzen. Machen sie in ihrer Regie gegen solche Kapitel Verstöße, so werden diese von Publikum und Kritik eher gerügt, weil leichter bemerkt. Um diese Lücke des Regisseurwissens auszufüllen, hat man in fast allen Theatern eigene Beamte für Kostüm und Einrichtungswesen, die naturgemäß über den in solchen Punkten unkundigen Regisseur eine gewisse Herrschaft führen. Kommt noch dazu der Beleuchtungsdirektor, der Kulissenmaler, und die zentrifugale Inszenierung des einen Kunstwerkes ist fertig. Wieviel Unzuträglichkeiten durch kleinliche Rivalisierungssucht, durch eifernde Überwachung des Eigengebiets dieser koordinierten Beamten für die Theaterleitung und das Kunstwerk entstehen, ist in eingeweihten Kreisen nur allzu bekannt.

Am schlimmsten ist es, wenn der moderne Opernregisseur die eingereichten, noch nicht aufgeführten Musikdramen auf ihren künstlerischen Wert zu prüfen hat. Wie soll ein Regisseur, der lediglich seine Singstimme und diese vielleicht nur nach dem Gehör studiert hat, eine Partitur lesen und mit dem Text zusammenhalten können, selbst wenn sie, wie die von Schillings, in C- und F-Schlüsseln geschrieben ist! Auf diesem Feld, auf dem ein künstlerisch hochstehender Musikdramaturg sich die größten Verdienste um Kunst und Künstler erwerben könnte, auf diesem Feld der Ehre über-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

läßt der Opernregisseur sofort freiwillig die Fahnen und liefert die Partitur dem Kapellmeister aus, dessen Aufgabe es natürlich sei, die Musik zu prüfen, als ob Musik und Text bei einem Musikdrama zwei verschiedene Dinge wären. Wo ein allseitig gebildeter, kraftvoller Operndirektor sich der Neuschöpfungen anzunehmen imstande oder willens ist, mag dieser Mangel eines Musikdramaturgen weniger empfindlich sein. Allein wenn schon bedeutende Operndirigenten — *nomina sunt odiosa* — für Novitäten und Neueinstudierungen der auffrischenden Mahnung bedürfen, um wieviel mehr die kleineren Theater, die *rebus sic stantibus* lediglich in die Spuren der größeren treten, obwohl es für die Chronik eines Stadttheaters doch auch keine Unzier wäre, einem noch unbekannten Komponisten den Weg zu seiner Künstlerkarriere eröffnet zu haben.

Serroda verlangt von seinem „Opernregisseur" Energie, Charakterfestigkeit, Autorität. Wer sollte dies nicht tun? Wem aber die Autorität der Mittel nicht zur Seite steht, dem hilft die Autorität der Titel wenig oder gar nichts. Selbst wenn es dem Regisseur gelingen sollte, sich die amtliche Achtung und offizielle Autorität den Sängern gegenüber notdürftig zu bewahren, so hat er damit noch nicht auch die gleiche Stellung gegenüber seinem intendantlichen Herrn. Der Regisseur einer deutschen Hofbühne pflegte der einflußreichen Presse seiner Stadt von Zeit zu Zeit die Klage vorzusingen, er finde bei seiner vorgesetzten Behörde nicht die nötige Unterstützung für seine künstlerischen Pläne. Man konnte das gerne glauben. Seine Routine und Handwerkstechnik ließen keinen empfehlenden Schluß auf frische Originalität seiner „künstlerischen Pläne" zu. Und doch ist gerade einer nicht fachmännisch gebildeten Hofintendanz gegenüber die Autorität eines Künstler-Musikdramaturgen gleichbedeutend mit dem Schicksal der betreffenden Hofoper.

Die Ernte ist reif. Bittet den Herrn, daß er Schnitter auf sein Feld sende! Dringt in das Parlament, in die Regierung, in den Staat, daß er fähige Arbeiter in das Theater sende, daß die reife Ernte an Errungenschaften in Technik und Kunst, in Ästhetik und Stil durch wohlgeübte Schnitter in die Oper gesammelt werden! Der Ruf nach dem Musikdramaturgen wird wohl nicht mehr lange ungehört verhallen. Ohne pedantische Einforderung eines Hochschulzeugnisses, ohne philiströses Vorrückungssystem, ohne Rücksicht auf Alter oder Jugend wird die Universalität des Geistes und der Bildung, ein gewisses Maß von Berufskenntnissen leicht zu erkennen sein, mag der Kandidat sich als Opernsänger im Theater bereits bekannt gemacht, oder auch außerhalb der Bühne seine Fertigkeiten bewiesen haben.

Dem kommenden Musikdramaturgen bleibt es vorbehalten, die Opernregie zu verinnerlichen. Sein Werk wird es sein, das künstlerische Schaffen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Vergangenheit und der Gegenwart gleichmäßig zu verkörpern und so die fast nirgends beobachtete Kontinuität der Opernentwickelung zu schaffen. Die kontemplativ erschauten Ideen des Kunstwerks wird er in die Sänger und Darsteller verpflanzen und dann, erst dann mag die routinenmäßige Mimik, die überkommene Technik das eventuell Brauchbare bieten. Wird heute dem Regisseur der Klavierauszug einer Novität überreicht, so schreibt er seine Regiebemerkungen ein; es entsteht ein aprioristisches Regiebuch, das auf Grund des ererbten Kanons die Stellungen, Aktionen, Zugänge enthält, bevor und ohne daß der geistige und dramatische Gehalt erschaut wird, sofern man es mit bereits an anderen Orten aufgeführten Novitäten nicht noch bequemer hat, indem man sie einfach kopiert. Das Regiebuch des Regisseurs gießt neuen Wein in alte Schläuche; der Musikdramaturg schafft zum neuen Stoff die zu ihm gehörige Form, weil er kongenialer Künstler und Mitschöpfer ist. Das Regiebuch des Opernregisseurs steht fertig am Anfang der ersten Probe; die Aufführungsbemerkungen des Musikdramaturgen wachsen in und mit den Proben und erhalten erst mit der Generalprobe ihre Schlußredaktion. Der Komponist des „Evangelimann", Wilhelm Kienzl, will alle Fäden in der Hand des Dirigenten vereinigen. Von diesem verlangt er, daß er Kapellmeister und Regisseur in einer Person sei, um so mehr als das durch Wagner geschaffene Musikdrama das ideale Gesamtkunstwerk darstelle, zu dessen Vermittelung es nicht der Hände vieler Talente, sondern eines Genialen bedürfe. Die Forderung ist ideal, jedoch undurchführbar. Wohl aber findet der Dirigent in dem soeben charakterisierten Musikdramaturgen eine zu gemeinsamer Kunstarbeit koordinierte Persönlichkeit, während ihn so mancher Regisseur bei Entfaltung des musikalischen Gehalts entweder hindert oder ihm wenigstens nicht hilft. Darum setzen wir unsere ganze Hoffnung auf die Zukunft, auf die Nation, auf den Staat, damit uns möglichst bald an Stelle des Kunsttechnikers, des Regisseurs, beschieden sei der Künstler, der Musikdramaturg.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

III.

Das Haus und die Szene des Musikdramas

Die Fragen, an denen wir mit dieser nüchternen Überschrift rütteln, bilden die Seelenspeise unserer Theaterverständigen, die Elixiere und Injektionen, mit denen man die chronische Herzensschwäche der allzeit stumpfen Masse anregen will. Zum Teil entspringen sie aus dem überfeinerten historischen Gefühl der Gegenwart, dem Bestreben, die früheren Kulturen zu rekonstruieren, jeder ehemals geschlossenen Einheit ihre ursprüngliche Integrität zu bieten. Je universaler die dramatischen Erzeugnisse aller Zeiten und Orte umspannt werden, je strenger das *suum cuique* verpflichtet, desto mehr mußte sich die Bühne in Bühnen, das Allgemeine in Spezialitäten differenzieren. Das ist kein Unglück, solange man sich daran erinnert, daß man das Maß für die dazu geschaffenen Häuser und Bühnen eben an jenen Spezialitäten genommen hat. Man wird Herrn Clausius sein Schauhaus mit offenen Szenenzugängen gerne belassen, wenn er aus dem weltabgeschlossenen Oberammergau nicht die Weltbühne bauen will; man freut sich ob des Harzer Bergtheaters; man gibt Hagemann Recht, wenn er sagt, die Männer um Ernst Wachler meinten es gewiß gut. Ihre engbegrenzte nationale Bühne kann es aber nicht geben. Wer sollte den schweizerischen Versuchen des Freilichttheaters nicht volle Sympathieen entgegenbringen? Nach den Berichten P. Sigisbert Meiers in der Zeitschrift „Über den Wassern" (Juliheft 1909) und den in ihnen aufgeführten sachverständigen Gutachten soll dem heuer mit Grillparzers „Medea" eröffneten Freilichttheater in Hertenstein bei Luzern eine hoffnungsvolle Zukunft beschieden sein, wenngleich der Besuch noch nicht die nötige Höhe hat. Die bescheidene Schweiz vergaß oder verschmähte, die nötigen Geräuschinstrumente der äußeren Reklame in Getön zu setzen. Auch in Wiesbaden wurde zu Pfingsten dieses Jahres ein Freilichttheater, an dessen Naturbühnenhaus Menschenhand nur wenig nachgeholfen hat, mit Ernst v. Wolzogens „Maibraut" eröffnet. Es ist eine altgermanische Opferfestszene im Wonnemonat Mai, die sich einst wohl unzählige Male auf diesem Boden abgewickelt hat. Wo eine solche stilistische Einheit geboten werden kann, mag man sich daran erfreuen. Aber alle diese Versuche und Spezialitäten für Theatergourmands können für das Theater höchstens in Einzelheiten Anregungen und Fortschritte bringen.

Dem Zweck dieser Abhandlung entsprechend, beschränke ich mich nur auf die Reformen, die dem Opernhaus zugedacht sind. Bis weit in unsere Zeit herein spielte sich die Oper lediglich in dem Rangtheater ab, d. h. in

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einem mit mehreren übereinander liegenden, sämtliche Wände des Zuschauerraumes passierenden Galerieen (Rängen) ausgestatteten Hause. Richard Wagner nahm für den Bau seines Bayreuther Festspielhauses das Schinkelsche Amphitheater auf, das eine Reprise des antiken Systems ist. Dieses durch terrassenförmig steigende Ringausschnitte gekennzeichnete Theater gilt in vielen Kreisen als das Zukunftstheater, dessen Wartezeit möglichst abgekürzt werden soll. Darum entstand ein förmlicher Kampf des Rings gegen die Ränge. Das Ringtheater, wie wir das amphitheatralisch erstellte Bühnenhaus kurz nennen wollen, soll nach dem Wortführer der Anhänger dieser Neuerung, Dr. Marsop, die Feuersgefahr bedeutend vermindern, die Bauausgaben durch Beiseitelassen der Innendekoration wesentlich verringern und für alle Zuschauer einen relativ gleichen Sehwinkel zur Bühne erzeugen. Um diesen modernen Theaterbau, der außer dem Bayreuther Festspielhaus im Münchener Prinzregenten- und Künstlertheater, in dem Wormser Gastspieltheater, dem Charlottenburger Schillertheater verwirklicht wurde, mehr Werbekraft einzuätzen, wurde er als deutsche Errungenschaft gegenüber dem welschen Logenhaus angepriesen. Die Herkunft vom griechischen Theater verleiht dem amphitheatralischen Bühnenhaus den Charakter des ernst Monumentalen, während das Logenhaus in die zierlichen Formen des Rokoko bzw. in die schwülstigen Verschnörkelungen des Barock eingefügt ist. Insofern das moderne Musikdrama die gigantischen Schritte eines Richard Strauß schreitet, liegt der Bau des amphitheatralischen Bühnenhauses sehr nahe. Ob nun Logenhaus oder Amphitheater, ob Doppelhaus oder getrennte Theater — das Ausschlaggebende ist, ob, daß und wie die Errungenschaften der modernen Bühnentechnik, die Verringerung der Feuersgefahr, die Erfahrungen der Akustik und des verdeckten Orchesters am besten erreicht werden. Ob des reizenden Münchener Residenztheaters sind verschiedene nüchterne Männer derart in Verzückung geraten, daß sie die Mozartschen Opern nirgends mehr sehen zu wollen behaupten, als in diesem „Milieu". Dr. Marsop „verpflichtet sich allerdings, ‚Die Hochzeit des Figaro' im Münchener Künstlertheater szenisch keinesfalls schlechter, musikalisch doppelt so gut zur Geltung zu bringen". Ich halte die stilistische Anpassung des Zuschauerraumes an das einzelne Operngenre für unnötig. Wenn das amphitheatralische Bühnenhaus die feinen und intimen Reize der Mozartschen Musik nicht kassiert, so muß diese als abstrakte Kunst im Ringtheater ästhetisch denselben Genuß bieten, wie im Ranghaus. Ein Überwuchern des historisch Treuen von der Szene in den Zuschauerraum ist Verwechslung von Schale und Kern. Wo die Gelegenheit verschiedene Häuser gebracht hat, wie z. B. in München, mögen sie benützt werden. Sie aber allenthalben fordern wollen, ist, wie gesagt, Veräußerlichung, raffinierte Feinschmeckerei, Einseitigkeit, deren letzte Konsequenz

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

das erheiternde Schauspiel wäre, daß Herr Bankier Kohn mit Allongeperücke und Seidenhose beim Mozartfestspiel erschiene. Nach meinem Ermessen hat sich das amphitheatralische Bühnenhaus für das Musikdrama der Richtung Berlioz, Wagner, Strauß vortrefflich bewährt. Ob dies auch für Weber, Mozart gilt, müßte erst erprobt werden. Jedenfalls stellt die Tatsache, daß beispielsweise im Münchner Prinzregententheater die feinen und feinsten Untertöne, die sich in Berlioz' „Trojanern" finden, hervorragende Klangwirkung aufwiesen, dem Amphitheater und dem verdeckten Orchester eine günstige Prognose. Die Zukunft dieser Neuerungen erscheint demgemäß gesichert und wünschenswert.

Die modernen Reformbestrebungen haben indessen an der Rampe nicht haltgemacht, sondern eine kecke Invasion in die Szene unternommen, die bisher als ausschließliches Recht der Bühnentechniker galt. Heiß tobt der Kampf, der eine Menge Schlagworte und Parolen gezeitigt hat, und mächtig schwebt über dem Gewühl der Schlachtengott Richard Wagner, der seine Arme schützend über die Vorkämpfer seiner Inszenierungskunst ausbreitet. Wer wird siegen? Die puritanische Shakespearebühne, die weggeschwommene Kulisse des Münchener Künstlertheaters sind die hauptsächlichsten Trophäen, die uns an den noch immer tobenden Kampf der Reliefbühne gegen die Illusionsbühne gemahnen. Wiederum: Wer wird siegen?

Die Waffen werden aus den Errungenschaften der bildenden Künste genommen. Das scheint mir ein verhängnisvoller Schritt zu sein. Das Drama, nicht die bildende Kunst, ist Herrin der Szene. Es wird gut sein, an den noch heute nicht überwundenen Altmeister der Bühnenästhetik, den Philosophen Hegel, zu erinnern, damit dessen erprobte Autorität die Moderne über das Wesen des Dramas orientiere:

„Das Drama stellt etwas Inneres in äußerer Realisierung dar. Indem sich das ästhetische und ethische Interesse auf das Innere beschränkt, braucht vom Äußeren nur dasjenige in das Kunstwerk aufgenommen zu werden, was zu diesem Inneren einen wesentlichen Bezug hat; daher bedient sich die dramatische Poesie der Schwesterkünste nur als einer sinnlichen Grundlage und Umgebung, aus dem sich das poetische Wort als der hervorstechende Mittelpunkt, um den es eigentlich zu tun ist, in freier Herrschaft heraushebt."

Mit einer veränderten modernisierten Terminologie, aber nicht weniger klar und kategorisch wiederholt ein in diesen Tagen erschienenes Buch Broder Christiansens „Die Philosophie der Kunst" diese Gedanken. Indem Christiansen die Selbständigkeit der in einem Kunstwerk enthaltenen Idee, des ästhetischen Objekts darlegt, das aber nicht gleichsam fixiert und niedergelegt im Marmor, im Tongefüge, auf der Leinwand erscheint, sondern vom Betrachter durch eigene Tätigkeit (Synthese) jedesmal neu geschaffen werden muß, wird die im Drama enthaltene Idee als das Alleingültige zur Neuschöpfung in der Aufführung des Dramas erwiesen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bei Wiedergabe des Dramas kann es sich also um wirkliche Wiederholung nur des inneren Wesens, der seelischen Konflikte, Schicksalsverknüpfungen handeln. Das ist die einzige, ästhetisch unerläßliche Realität der Bühne. Im übrigen stellt die Bühne dar; sie ist nicht, was sie darstellt. Daher bleibt die erste Forderung, die man an den Mimen stellt: Erleben, Ausleben, die an den Dramaturgen: Realisierung der inneren Werte eines Dramas. Nur der geistige, poetische Gehalt eines Werkes hat auf der Bühne Sein, das andere ist Schein. Wir glauben an jenen und konnivieren diesen. Da wir das Geistige nur durch sinnliche Hilfsmittel wahrnehmen, so ist beim Drama für uns ein gewisses Maß Sinnenfälligkeit, Ausstattung notwendig. Sie ist Hilfsmittel, niemals Selbstzweck. Gegen diesen Grundsatz verstieß die „große tragische Oper" und ebenso das Münchener Künstlertheater. Es hängt von der Kultur eines Volkes, vom Bildungsstand der Masse ab, wie reichlich sie das Maß der Hilfsmittel bemißt, die ihr zur Vermittelung einer abstrakten (in unserem Falle dramatischen) Idee vonnöten sind. Daher hat die Inszenierung und Ausstattung eines bestimmten Dramas die seltsamsten Varianten erlebt („Faust"). Diese philosophische und kulturgeschichtliche Wahrheit deckt sich auch mit den Erfahrungen der Bühnenästheten. Hans Oberländer („Bühne und bildende Kunst") sagt: „Das positiv Richtige der Inszenierung wird nie gefunden. Der Geschmack hat nur relative Werte, weil er sich mit den Zeiten wandelt. Was ihnen aber not tut, muß erkannt werden". Die Oper vor Wagner hat jenes positiv Richtige gefunden, nicht Wagner, nicht die Gestalter des Künstlertheaters. Bei der großen tragischen Oper war die Ausstattung Herrin statt Magd; im Künstlertheater regierten die bildenden Künstler, der Regisseur war gerade noch geduldet. Er „durfte" das dramatische Werk in jene Ausstellungen angewandter Kunst hineinzwängen. Das Äußerliche war Selbstzweck, das Drama Dekorativ der Dekoration. Dagegen hat sich im Namen der Regisseure Hans Oberländer gewandt: „Die bildende Kunst wird sich niemals zur Beherrscherin der Bühne aufschwingen, sondern der dramatischen Kunst nur Helferin und Beraterin sein können, soweit sie mit ihr in Einzelheiten wesensgleich ist. Die Invasion von Malern und Bildhauern, die mit praktischer Vollmacht von Regisseuren und Bühnentechnikern auftreten, ist abzuweisen."

Der Dramaturg allein weiß und bestimmt, welche Ausstattung zur Realisierung des inneren Gehalts eines Dramas notwendig ist. Er konzipiert die Szene, entwirft die Dekoration. Diese kann bei Situationen, die dem oberflächlichen Betrachter identisch erscheinen, erhebliche Abwandlungen verlangen. Bei der einen handelt es sich um größte Entfaltung im weiten Raum („Lohengrin"), bei einer anderen um möglichste Konzentration („Pelleas und Melisande"). Das Künstlertheater mit seiner Reliefbühne eignete sich

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

für die Enge, versagte für die Entfaltung (Spaziergang Fausts!), ist also einseitig und kann für die Allgemeinkunst nicht in Betracht kommen. Der Feldzug gegen die sogenannte Guckkastenbühne mit entsprechender Tiefe scheiterte. Für die Reliefbühne läßt sich schließlich nur ein Gesichtspunkt halten, und zwar lediglich ein praktischer: daß alle Zuschauer den gleichen unbehemmten Blick auf die Bühne haben, was sich naturgemäß auch auf andere Weise erreichen läßt. An dem festen ästhetischen Gesetz, daß die Ausstattung und Inszenierung eines Dramas aus der jeweiligen Eigenart bestimmt werde, mußte die Idee der Reliefbühne als selbständiger Neuerung branden.

„Überall da, wo wenig Menschen auf der Szene stehen, wo Malerei und Plastik sich Selbstzweck werden dürfen und wenigen Gestalten Relief geben, stimmungsvoll die Musik des Wortes hervorheben, ist das Prinzip der Freskobühne ein gutes"

urteilt Hans Oberländer vom Standpunkt des praktischen Bühnenmannes. Das Bühnenhaus mit den gewohnten Dimensionen Höhe, Breite, Tiefe ist trotz seinem Alter nicht veraltet, wenn anders jedem aufzuführenden Drama Gerechtigkeit werden soll. Ist Reliefbühnenwirkung notwendig, so läßt sich diese auch auf dem Tiefenbühnenhaus erreichen, wie beispielsweise die Inszenierung von „Pelleas und Melisande" gezeigt hat. Die neuerdings in München übliche verschiebbare Blende aus grünem Tuch läßt die verschiedensten Abwandlungen zu.

Die Reform des Hauses und der Szene muß also von innen, nicht aus Äußerlichkeiten erwachsen, sie muß vom Musikdramaturgen, nicht vom bildenden Künstler vollführt werden. Das amphitheatralisch gebaute Theater mit versenktem Orchester und mit der traditionellen Tiefbühne scheint mir für den Bühnenästheten wie für den Szenenpraktiker bis auf weiteres die Schranke der Reform zu sein, und zwar ist es eine gut und leicht zu ertragende Schranke. Denn sie beengt nicht den Willen, sondern die Willkür, nicht die Vernunft, sondern das Vernünfteln, nicht die Bühnenreform, sondern die Reformbühne. Dem bildenden Künstler bleibt es unbenommen, seine Ideen und Ratschläge für die Ausstattung des Tiefbühnenhauses zu spenden. Auch dies haben die Arrangeure des Künstlertheaters in reichlichem Maße besorgt, aber leider wieder aus Prinzip statt *par occasion.* Es entstand der Streit zwischen Illusion der Guckkastenbühne und Illusion der angewandten Kunst. Die Illusion, welche die bildende Kunst sich als Mittlerin zeugt, ist eine andere als die der dramatischen Kunst, konstatiert richtig Hans Oberländer. Wenn man die hergebrachte Ausstattung allzu krassen Realismus' bezichtigt, so ist zu beachten, daß sich auch Richard Wagner von der Überbetonung des Außen nicht völlig frei gehalten hat. Aus dem Sodom der großen historischen Oper, in dem einst die um Meyerbeer den greulichsten Lüsten des Naturalismus der Bühnenkunst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

üppig frönten, hat Wagner seinen geläuterten musikalischen Stil gerettet; unterwegs aber hat er doch den verhängnisvollen Blick von Loths Weib getan, und so blieb der seinem innersten Wesen fremde Zug des Naturalismus der Szene. Und liest es sich nicht wie ein derbes Satyrspiel, was Angelo Neumann berichtet, die Premiere des „Ring des Nibelungen" habe im Berliner Viktoriatheater erst dann in Szene gehen können, als eine an das Theatergebäude anstoßende Spritfabrik die so notwendigen Dämpfe auf die Bühne leitete? Wenn daher der Meister bei den Bayreuther Bühnenproben immer und immer wieder aufforderte: „Kinder macht Neues und abermals Neues! Hängt ihr euch ans Alte, und ihr seid die traurigsten Künstler" — so gilt das in erster Linie für die Inszenierung. Richard Wagners geistige Schöpfung, die Idee des Musikdramas, wird Zeit und Menschen überleben; seine Inszenierung hat sich überlebt. Ein Menschenalter genügt für tiefgehende Geschmackswandlungen. Es ist vorüber und mit ihr das Realitätsprinzip der großen tragischen Oper. Wohl hat sich vereinzelter Widerspruch gegen gewisse Szenerieen in Wagners Musikdramen erhoben; es wurde beispielsweise eine papierne Jagd gegen den Saurier Fafner unternommen, aber systematisch hat noch niemand den Nachweis geführt, daß wir nach anderen Inszenierungsprinzipien dürsten, als den schal und fad gewordenen der großen Oper. Die Bühne stellt dar, sie ist nicht, was sie darstellt — von diesem Fundamentalsatz kann nicht dispensiert werden, soweit es die Äußerlichkeit betrifft, die notwendig ist, um die inneren Werte eines Dramas in sinnliche Erscheinung zu bringen. Es gab und gibt eine Richtung, die sich nur in detailliertestem Realismus wohl fühlt, deren Schaubühne zum Panoptikum wird. Was ist beispielsweise nicht alles in Dalands Zimmer untergebracht: Ferngläser, Takelwerke, Karten, Bücher, kurz, ein komplettes nautisches Museum, noch dazu aufgemalt auf Leinwand; daß einem modernen Kulturmenschen bei derlei Stillosigkeit das Sehen vergeht, ist weiter nicht verwunderlich. Ferner die Himmelfahrt der Wachs- und Holzfiguren Holländer und Senta, Faust und Margarete!

Die Reaktion gegen diese Wachsfigurenkabinette, gegen die Kulisse, gegen die Soffitten ist begreiflich. Was uns an der Kulisse im letzten Grunde gestört hat, ist die aufgemalte Plastik. Bevor man sie vom Grund aus verflucht, wäre daher der Versuch zu machen, alle aufgemalten Gegenstände und Perspektiventäuschungen plastisch darzustellen, vor allem Sträucher, Bänke, Türeinzüge, Bilder usw. Wohl ist dadurch der rasche Szenenwechsel sehr gefährdet, aber eine nicht allzu ferne Zukunft wird uns eine Drehbühne bringen, bei der die Maschinerie die Runddrehung mitmacht, und die ein ganzes Bühnenbild versenken kann. Der sogenannte Rundhorizont im Verein mit Proszeniumsblende wird die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Soffitte beseitigen, so daß schließlich als Stein des Anstoßes nur noch die Kulisse bleibt, bei der aber, wie gesagt, erst Reform statt Revolution zu empfehlen wäre. Die landläufige, auch in Hoftheatern gebräuchliche Ausstattung bringt fast immer zu viel. Sie ist jenen niederländischen Landschaftsbildern zu vergleichen, auf denen jedem Grashalm peinliche Sorgfalt gewidmet erscheint. Während aber auf ihnen in Folge eines malerisch festgehaltenen Ruhepunktes eine dauernde Stimmung herrscht, ist dies beim Bühnenbild unmöglich, weil die Illusion eine andere ist. Beim Gemälde kann bei einiger Fähigkeit des Meisters das Detail zentralisiert werden, beim Bühnenbild fällt es auseinander. Deswegen ist ruhige Größe, schlichte Einfachheit Vorbedingung für jede Szene. Vom Detail darf nur aufgenommen werden, was durch Einklang oder durch Gegensatz die Stimmung des Dramas zu erzeugen, zu fördern oder zu illustrieren imstande ist. Alles übrige stört als aufdringliches Beiwerk. Man sollte keinen Stuhl, kein Gefäß, keinen Strauch in die Szene aufnehmen, bevor man nicht das Drama befragt hat, ob der Gegenstand notwendig ist. Ich sage: das Drama, nicht etwa den bildenden Künstler, den Ausgestalter von Interieurs oder dergleichen. Was aber aufgenommen ist, muß mit innerer Notwendigkeit aus der Szene herauswachsen, nicht bloß dastehen, weil es die Schauspieler späterhin brauchen, z. B. die Gartenbank in den „Meistersingern", die Baumstümpfe im letzten Akt der „Götterdämmerung", die nach ihrer Verwendung und ihren späteren Besetzern geradezu schreien. Wie viel gegen dieses Prinzip gefehlt wird, mag der Leser daraus ersehen, daß ich die Belege aus den Münchener Wagnerfestspielen genommen habe, von denen man eine gewisse Vollkommenheit erwartet. Im Künstlertheater war die Ausstattung Selbstzweck. Da entstand ein Studierzimmer für Dr. Faust, ein Schlafkabinett für Gretchen, wie man sie überall eher erwartet hätte, als auf dem Theater; die Schauspieler kamen uns nicht wie deren Inwohner vor, sondern wie deren Besucher, die nur noch nach dem Preis der kompletten Einrichtung hätten fragen sollen, um die Illusion von Ausstellungsräumen zu krönen. Diese mißlichen Verhältnisse erfahren nicht eher eine Wandlung, als bis der Musikdramaturg oberster Richter und Leiter der Ausstattung, der Dekoration, überhaupt der ganzen Inszene wird; nur er kann ermessen, was und wie viel an Äußerlichkeit zur Realisierung einer Oper notwendig ist, wobei ihm der Stil zur orientierenden Richtschnur wird. „Was wir für unser deutsches Theater für die nächste Zukunft brauchen, ist der Regisseur als Stilkünstler," sagt Hagemann. Der Stil, d. h. diejenigen Gesetze, die sich aus den inneren Forderungen eines Dramas ergeben, verbunden mit dem modernen Geschmack eines frischen Impressionismus, das ist die leitende Idee, nach der die Inszenierung des Musikdramas erfolgen oder umgestaltet werden muß. Bei Werken, die in ein bestimmtes

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

historisches Milieu gefaßt sind, wird den Musikdramaturgen das Stilgefühl vor Verfehlungen gegen Kultur- und Kunstgeschichte, sein moderner Geschmack, sein impressionistisches Bühnenempfinden vor antiquarisierendem Doktrinarismus bewahren. Alles, was er auf der Szene bringt, wird in den zeitlichen Rahmen passen, ist „echt"; aber er wird nicht alles, was „echt" ist, bringen. Er wird den Wotan der Moorleichenkultur nicht mit einem Christusmantel, den Donner nicht mit einem gotischen Handschuh (die Beispiele sind aus der Wirklichkeit gegriffen) lustwandeln lassen, andererseits wird er ein Rokokozimmer nicht mit dem endlosen Detail nach Bergners Kunstaltertümern katalogisierend ausstatten, einen modernen Salon nicht in den großen Garniturgeschäften zusammenstellen.

Die Errungenschaften der Technik haben in der Maschinerie des Theaters erhebliche Wandlungen hervorgerufen. Überraschende Bühneneffekte, raffinierte Bluffs kitzeln die Schaulust der Menge, die, nie zufrieden, nach immer neuen Sensationen verlangt. So zog denn in die Bühne, speziell in die Oper, ein Realismus ein, der, durch Wagners szenische Bemerkungen autorisiert, noch heute das „System" so vieler Theater ist. Die Folge war eine Reaktion, die sich auf der anderen Seite der ästhetischen Peripherie aufstellte und dem andeutenden Symbolismus zum Sieg verhelfen wollte. Ein Volk, das in kultureller Beziehung an Unter- und Überernährung leidet, hat seine Freude an Äußerlichkeiten, an der reizenden Schale, gleichviel ob mit oder ohne Kern. Es will im Theater schauen, die Sinne befriedigen. Wer viel fürs Auge bietet, das ist sein Mann. Sein ästhetisches Fühlen und künstlerisches Empfinden gleicht dem, der an einem hochbedeutenden Torso nur das sieht, was fehlt. In der Blüte der Kultur verlangt die Nation von ihren Künstlern mehr, weil sie selbst mehr geistige Bedürfnisse hat. Sie schaut auf der Szene noch etwas, was sie nicht mit Augen sieht. Sie genießt. Sind es gute Runen für unser deutsches Empfinden, wenn wir den Realismus der *grand opéra* widerlich finden, wenn wir nach Verfeinerung der Darstellungsmittel verlangen? Ohne Zweifel. Damit uns aber ein gütiges Geschick vor Extremen bewahre, muß auch diese Neuerung auf die ästhetische Basis gestellt werden. An Darstellungsmitteln hat nur so viel Berechtigung, als zur Realisierung des inneren Wertes eines Dramas notwendig ist. Wo immer der uns bekannte Realismus, das heißt die größte unter Wahrung künstlerischer Ehrlichkeit mögliche Kopie der Wirklichkeit, von entscheidender Wichtigkeit für die Darstellung einer Idee ist, hat er entschieden den Vorzug. Wer möchte z. B. die an gewissen Bühnen geradezu glänzende Rheintöchter-Szene im „Rheingold" missen? Sie ist als Urheimat leidenschaftslosen Friedens, ertöteten Strebens nach Macht, besitzloser Ruhe von so entscheidendem und einschneidendem Gegensatz gegen die nun folgenden unzähligen Kapitel ruhelosen Besitzes,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

daß von ihr das Verständnis des „Ring“ in hohem Grade abhängt. Derlei Beispiele gibt es eine Anzahl; gleichwohl überwiegen die Fälle, in denen die Grenzlinie zwischen Realismus und andeutendem Symbolismus nur sehr schwer zu ziehen ist, und die man lediglich dem Musikdramaturgen anvertrauen kann, dessen universale Bildung und ästhetische Fähigkeit vor Mißgriffen garantieren.

Jeder Meister war bis zu einem gewissen Grad ein Kind seiner Zeit. Haben seine Ideen, die inneren Werte seiner Kunst auch Gültigkeit für alle Zeiten, so ist doch deren äußerliche Darstellung dem Wandel unterworfen. Es wäre ein schlimmes Zeichen für die Epigonen eines großen Mannes, wenn sie auf dessen Erbe krampfhaft wie Fafner säßen, anstatt den Hort zu nutzen, weiter zu gestalten und der äußerlichen Vollkommenheit zu nähern. Es ist für die moderne Opernregie kein Lob, wenn sie in der äußeren Inszene immer noch sklavisch am Buchstaben des Wagnerschen Szenariums hängt. Ab und zu wagt sich ein fortschrittlicher Maschineriedirektor an Verbesserungen, wofür er dann von dem Teil der Presse, der päpstlicher als der Papst ist, abgekanzelt wird. Der Siegfried, der derlei Drachenwache vernichtet, wird hoffentlich nicht mehr lange auf sich warten lassen. Was hat nicht beispielsweise der „Walkürenritt“ Attentate auf ein lauteres Empfinden mit sich gebracht! In Paris rutschen die Phantasmen auf einem Balken in die Szene!! Wagner hat es ja auch recht schwer gemacht: „In einem vorüberziehenden Gewölk bricht Blitzesglanz aus: eine Walküre zu Roß wird in ihm sichtbar; über ihrem Sattel hängt ein erschlagener Krieger.“ Ein Vorgang, der für die Malerei leicht, für die Plastik unausführbar ist. Ich glaube, die vielen panoptikumartigen Versuche und Mißgestalten rechtfertigen allein schon eine symbolisierende Vereinfachung. Wagner selbst hat sich die Waltraute, eine der Walküren, in Form einer davonjagenden Wolke vorgestellt; es wäre also kein übermäßiges Wagnis, die Walküren am zweiten Tag der Trilogie ebenfalls in solche jagende Wolken einzuhüllen. Man wäre um eine Schwierigkeit ärmer und um eine ästhetische Illusion reicher. Eine merkwürdige Sache ist auch der Dampf, der nach Loges Eintritt in die Schwefelhöhle aufsteigt und dann plötzlich wieder verschwindet. Will man Realismus, so hat man sich die Sache nach Art heißer Schwefelquellen zu denken. Deswegen ließen sorgsame Szeniker unausgesetzt leichten Dampf ausquellen. Besser aber wäre es, bei der Fahrt Loges und Wotans nach und von Nibelheim den Vorhang fallen zu lassen. Der denkende Zuhörer weiß aus der Musik, wohin die Reise geht. Auch Fafner, der schlimme Gesell, bietet reichlich Gelegenheit, das Erhabene ins Lächerliche zu ziehen. Der Drachenkampf auf offener Szene hat den Spott manches Kritikers herausgerufen. In München, wo er verhältnismäßig

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„echt vonstatten geht, kommt ein Saurier von nicht übermäßiger Größe zum Vorschein, dessen Lebensfunktionen sich in einem beständigen Kopfwackeln, dem Blinzeln seiner grünleuchtenden Augenlaternen, dem Auf- und Zuklappen des Rachens, dem Herausströmen von Dampf kundgeben".

Man sollte doch endlich den Kampf unter den Eingang zur Höhle verlegen. Am schlimmsten äußert sich der Realismus — um nur noch ein Beispiel anzuführen — am Schluß der „Götterdämmerung". Wenn der Zuhörer unter der Wucht von Brünnhildes Abschiedssang der Vorgänge achtet, wenn vor seinem staunenden Auge die Gibichungenhalle einstürzt, wenn er mit tiefer Erschütterung das letzte Opfer des fluchbeladenen Rings untergehen sieht, da erwartet ihn, wie Wagners Szenarium berichtet, ein neuer Anblick:

„Aus der zusammengestürzten Gibichungenhalle sehen die Männer und Frauen in höchster Ergriffenheit dem wachsenden Feuerscheine am Himmel zu. Als dieser in lichtester Helligkeit leuchtet, erblickt man darin den Saal Walhalls, in welchem die Götter, ganz nach der Schilderung Waltrautes im ersten Aufzuge, versammelt sind."

Eine buchstäbliche Erfüllung dieser Regiebemerkung scheitert zunächst an der Perspektive. Der Vergleich der an die Leinwand gemalten Götter mit kastanienbraun gerösteten Kartoffeln ist derb, aber treffend. Abhilfe wäre in diesem Falle besonders leicht. Im ersten Akt hat Waltraute erzählt, wie Wotan in feierlicher Schlußsitzung den Brand Walhalls vorbereitet und nur noch der Heimkehr seiner beiden Raben, als des festgesetzten Feuersignals, harrt. Die Erzählung ist durch die äußerst charakteristische Musik begleitet. Wenn nun am Schluß des dritten Aktes diese Musik in ihrer ganzen Eigenart und Wucht wieder ertönt, so wird sich der aufmerksame Zuhörer unschwer an jene Erzählung Waltrautes erinnern. Was das leibliche Auge nur in dürftigster Unvollkommenheit sieht, das schaut in plastischer Vollkommenheit das geistige. Wenn am Horizont ein lebhaftes Gemisch von Rauch und Flammen sichtbar wird, wenn sich der Ort, an dem Gibichs Mannen Walhall suchen, in Glut und Qualm verzehrt, wenn die schauernden Helden in tiefster Ergriffenheit nach dem Ende ihrer Walhallsvorstellungen starren, wenn die Klänge der Waltrautenprophetie ertönen, dann weiß alles, daß das Weltende nahe ist. Es schaut's das Empfinden, es empfindet's das Schauen.

So ist denn das musikalische Element zum Motiv der Szene geworden. Nur wenigen Regisseuren ist dieses Mysterium klar und anwendbar geworden. Possart hat es mit Erfolg bei seinen Mozart-Inszenierungen versucht. Noch manchmal wird der Musikdramaturg staunen, welche Wirkungen er erzielt, wenn er an Stelle krassen Realismus' ein wohltuendes Dunkel, den Symbolismus über die Szene senkt und der Musik die Erläuterung überläßt. Es ergibt sich aber wieder der Schluß, daß nur der Musikdramaturg, niemals der bildende Künstler Herr der Szene ist.

Die Machtlosigkeit des Opernregisseurs, wie er an der Mehrzahl der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bühnen heimisch ist, hat sich mit hinreichender Klarheit in seinem Verhältnis zur Primadonna und zum Tenor gezeigt; ihnen gegenüber eine einheitliche Regie durchzuführen war aussichts- und erfolglos. Man maß eben die unbedeutendere Sängerlaufbahn des Regisseurs geringschätzig an der eigenen strahlenden Größe. Und wenn die Tyrannei der Stars jetzt einigermaßen gebrochen ist, so danken wir dies Richard Wagner, der für alle Stimmen gleiches künstlerisches Interesse hatte, und den einzigen sieghaften Feind des Solistendünkels: das Ensemble schuf. Doch ragen noch so viele Fragmente, Zeugen nicht erloschenen Sängerstolzes, in die Gegenwart, daß man nur mit System Aussicht auf erfolgreichen Kampf hat. Wenn es ein Herrschen auf der Bühne gibt, so kann es nur dem Drama, dem inneren Wert des Dramas, zuerkannt werden. Alle Mitwirkenden sind nur Diener dieses Herrn, der Diener erster der Musikdramaturg. Aus der leitenden Idee des Musikdramas entwickeln sich die einzelnen Rollen. Niemals darf es eine Situation, einen Augenblick geben, in dem der Sänger, wenn auch nur scheinbar, ohne Beziehung zum Drama ist. Das gilt besonders für den Vortrag einer Arie. Sie hält der Solist für eine konzertmäßige Adresse an das Publikum. In feierlicher Pose stellt er sich daher in die Mitte der Bühne und singt mit verbindlichem Blick an Ränge und Parkett seine Nummer. Man hat sich daran so gewöhnt, daß kaum ein Regisseur dabei etwas zu bessern erachtet, und wird er doch einmal von der Kritik daraufhin betreten, so gibt er eben dem vorwagnerischen unkünstlerischen Stil der italienischen Spieloper die Schuld. Ganz abgesehen davon, daß man auch die italienische Spieloper unserem modernen Empfinden entsprechend inszenieren könnte, dürfte einleuchten, daß die Arie keine Offenbarung an das Publikum ist, sondern eine Bilanz des Herzens, sei sie tragisch oder lyrisch, zu der man sich gern in die Einsamkeit zurückzieht. Sie muß daher schon in der Farbe des Vortrags dem Rahmen des Ganzen angepaßt werden; das gilt noch mehr für die äußere Haltung. Der Blick des Sängers zielt nach jener Seite, von der aus die Konzentration auf seine Psyche veranlaßt worden ist. Er scherzt, er jubiliert, er klagt, er trauert nicht für das Publikum, nicht für andere, sondern für sich. Niemand für ihn ist in der Nähe, die Zuhörer sind gleichsam der Chor der unsichtbaren Geister, die dem vertraulichen Selbstgespräch lauschen. Niemals, weder im Monolog noch im Ensemble, darf der Sänger irgend welche Beziehung zum Publikum verraten. Jeder Blick in den Zuschauerraum ist eine Todsünde gegen die Kunst, gegen das Drama. Bei Wagnerfestspielen sah ich vor nicht langer Zeit die Vertreterin der Sieglinde mit leuchtendem Blick, mit ausgebreiteten Armen, Siegmund sechs Schuh hinter sich lassend, zum Publikum zielen. Wem von den männlichen Zuhörern die dabei gesungenen Worte galten: „Wie dir die Stirn so offen steht, der Adern

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Geäst in den Schläfen sich schlingt," ist mir von meinem Platz aus nicht klar geworden. Die betreffende Sängerin, wie der Regisseur heimsten aber Bündel voll Lob bei der tonangebenden Presse ein. Man ist an die Oberflächlichkeit, an die Leichtfertigkeit, mit der die inneren Bande eines Dramas durch solche Fehler zerrissen werden, schon so gewöhnt, daß sie einem Kritiker gar nicht mehr auffallen.

Eine gründliche Besserung und umfassende Reform müßte der musikalische Vortrag der Sänger erfahren. Ob Totenklage, ob Alltagsworte, alles wird in demselben larmoyanten, kulissenreißigen, bestenfalls pathetischen Ton gesungen. Ich kenne nur einen, der die zahlreichen Abwandlungen vom einfachen Parlando zum tragischen Pathos stilgemäß und charakteristisch zum Ausdruck brachte: es ist van Rooy. Er könnte als Vortragsmeister Schule machen. Aber das Gros der Sänger hat nur eine Farbe, und diese ist nicht echt. Wieviel dabei an falschen Aktionen und Gebärden, an unmöglichen Stellungen und Geh-Arten geleistet wird, ist nicht aufzuzählen. Es ist das alte Lied von handwerksmäßiger Technik des Regisseurs, die nach ererbten Mustern bei dem Wort Liebe eine Handbewegung gegen das Herz ins Regiebuch einzeichnet, bei der Klage „mir bricht das Herz" ein Niedersitzen für gut findet, als ob die Stimmungen, in denen solche Worte gesprochen werden, immer dieselben wären. Eine Renaissance der Oper müßte die Beziehungen zum inneren Wert des Dramas für alle Mitwirkenden wiederfinden; zuerst für die Solisten, und dann für Chor und Komparserie. Der Chor erscheint in der Oper nur allzuoft als eine Sängergilde, die keine oder höchst geringe Anteilnahme an den Geschehnissen nimmt, die sie mit ihrem Gesang begleitet. Daher kommt es, daß viele Zuhörer die Chöre als recht überflüssige Dreinredner und vorlaute Störer auffassen, da diese in der Regel mit dem inneren Gang der Handlung weder im Spiel noch auch in der Sangfarbe zusammenstimmen. Für manche Szenen wird die musikalische Schwierigkeit die freie Spielentfaltung beträchtlich hindern, z. B. in der Prügelszene in den „Meistersingern". Ist es aber einst gelungen, die Mitglieder des Chors im neuen Staats- oder Stadttheater materiell so zu stellen, daß man beliebig viel Proben ansetzen kann, dann dürfen wir auch vom Chor eine wesentliche Anteilnahme an der Opernrenaissance erhoffen.

In dem oben charakterisierten Musikdramaturgen werden sich die für die Renaissance der Opernbühne ungünstigen Eigenschaften des Durchschnittsregisseurs und des bildenden Künstlers neutralisieren. Die Zentralisierung alles dessen, was zur Darstellung einer Oper notwendig ist, auf des Musikdramaturgen Leitung wird jeder Aufführung eine individuelle Note verleihen, die dadurch ins Ideale, Künstlerische erhoben wird, daß das Musikdrama in des Dramaturgen Seelenwerkstätte erlebt, kongenial geschaut und hernach zur einheitlichen und stilgemäßen Realisierung entworfen ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

IV.

Das Musikdrama ein Fest des Lebens

Ein geistreicher Wiener Theatercauseur hat die Bemerkung gemacht, daß sich das Premierenpublikum des Wortdramas sehr zu ungunsten des Publikums der Opernpremiere von diesem unterscheide. Außer einigen musikalisch Interessierten finde man bei der Opernnovität just das, was man geringschätzig das Theaterpublikum nennen dürfe, ein Publikum ohne Urteil, ohne Geschmack, ohne Interesse. Wie ganz anders bei einer Schauspielpremiere! Zu ihr erscheine die Intelligenz aller Stände, die Schaffenden, das Urteil, der Geschmack, das Interesse. Am Schluß genieße man eine sachverständige literarische Kritik, gegen die ein Schauspieldirektor nichts zu unternehmen wage, deren Gewicht ihm klar sei, während die Aufnahme einer Oper für deren Schicksal ebenso belanglos sei, wie für die Schätzung ihres wirklichen Wertes. Dem entsprechend habe die Schauspielkritik geradezu klassische Schriftsteller hervorgebracht, während die Opernkritik dilettantischer zu Werke gehe und außer dem einseitigen Hanslick nichts Überragendes hervorgebracht habe. Wie viel an diesen Beobachtungen Allgemeingültigkeit hat, ist nicht festzustellen. Die Schauspielliteratur, die Schauspielerkunst sind jedenfalls in weit höherer Blüte, als die Oper und besonders deren Wiedergabe. Theater und Publikum stehen in beständiger Wechselwirkung, die sehr häufig zum *circulus vitiosus* wird. Böte die Bühne mehr, so wäre das Interesse des Publikums größer. Wäre das Interesse des Publikums größer, so böte die Bühne mehr.

Durch die zahlreichen Überbrettl, Variétés, Operettenbühnen ist die Stätte ernster Kunstpflege stark in den Alltag gezogen worden. Man erscheint in ihr, wie man von der Straße, von der Arbeit, ja sogar vom Sport kommt; der Lodenanzug hielt selbst in die ersten Hofbühnen Deutschlands seinen sieghaften Einzug. Wie die äußere Verfassung werktäglich, lässig ist, so auch die geistige. Der Gründe, warum man ins Theater geht, sind eben zu verschiedene. Man hat ja Festspiele, bei denen sich jeder Besucher in Gala, in großer Toilette einfinden kann, wie es ihm beliebt. Die Festspiele! Welches Theater gibt heutzutage nicht Festspiele? Wenn nur der innere Wert der meisten nicht im umgekehrten Verhältnis zu deren gewaltigen Ausdehnung stünde! Nicht einmal die Geburtsstätte der modernen Festspielidee bietet auch nur annähernd dasjenige, was man von ihr hoffte. Musikalische, szenische, darstellerische Vollkommenheit, die Früchte der Jahresaussaat, die Erfolge zielbewußter Proben mit dem — einheimischen Ensemble, das waren die vorsintflutlichen Gedanken, die einen Possart leiteten, als er die berühmten Münchener Festspiele schuf.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Seit seinem Rücktritt bricht ein Stück um das andere von dem stolzen Bau ab, den er erstellt. München ist in die Reihe jener ambulanten Festspiele eingetreten, bei denen einige internationale Stars zusammentelegraphiert, farbige Ränder um die Programme gedruckt, einige Leinwandstreifen und Fahnen zum Dache hinausgehängt und in aller Eile so nebenbei die Preise erhöht werden. Wer ein solches Festspiel gesehen, hat sie alle gesehen, überall trifft er dieselben Gesichter an dem Dirigentenpult oder jenseits der Rampe. Es sind Schnellzugsspiele mit fliegenden Künstlern, ja sogar Regisseuren, als ob diese zur Erhöhung der Feier etwas beibrächten! Es wäre daher falsch, von Münchener, Kölner Festspielen zu reden; die Formel muß künftig lauten: Festspiele in München, in Köln; es gibt weder eine Eigenart der einen noch der anderen. Nicht der Stil, nur der Ort ist ein anderer. Man hat also gar keinen Grund, die feierabendliche Stimmung und das festtägliche Gewand dem Festspielhaus zu reservieren.

Die Renaissance der Oper wird auch das Angesicht des Publikums erneuern. Unter und mit seinen Führern, der Kritik und Presse, wird es eine Reform in Geschmack und Urteil, in seinem ganzen Verhältnis zum Theater durchmachen. Daß auch der Theater-, speziell der Opernkritik eine Auffrischung und Neubelebung not tut, wird von deren Vertretern wohl am meisten empfunden. Wenn auch das Verdikt W. Weigands („Das Elend der Kritik") wohl zu pessimistisch ist: „Sagen wir es nur heraus: Die deutsche Kritik ist, von einigen Ausnahmen abgesehen, ohnmächtig, unfruchtbar, ohne Tiefe, ohne Achtung, ohne Einfluß; und sie verdient ihr Los", immerhin wandeln einzelne durch die Verbreitung des von ihnen bedienten Blattes einflußreiche Kritiker Wege, die schwerlich dem lauteren Ideal der Kunst zuführen. Sie machen sich ihre Aufgabe allzuleicht, schmeicheln dem oberflächlichen Leserpublikum durch süßliche Theaterplaudereien, suchen ihren einzigen Ruhm in stilistischer Verve und feuilletonistischen Essays, tanzen um das goldene Kalb der Mode; die wahre Kunst geht leer aus. Aus dem Rezensenten wurde der Reporter, der Causeur, der dem Leser die Zeit kürzen oder bestenfalls würzen, nicht mit sachlichem Inhalt füllen will. Solche Feuilletons sind für den Tag, ja für die Stunde geschrieben, verschwinden mit beiden und teilen das Los des materiellen Teils der Zeitung, des gelesenen Papiers! Irgend welchen kritischen oder gar literarischen Wert haben derlei Stilblüten nicht. Wo man größerem Ernst begegnet, setzt sich auch an dem lautersten Willen mit der Zeit das Oxyd doktrinären Schemas und gewohnheitsmäßiger Schablone an.

„Das tiefste Elend der Kritik besteht darin, daß sie, einem menschlichen Grundbedürfnis zufolge, immer wieder in Dogmatismus verfällt. Von allen flüchtigen An-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schauungen des menschlichen Geistes sind kritische Dogmen, die das künstlerische Schaffen regeln oder knechten wollen, die allerflüchtigsten, so sehr sie auch dem werdenden einzelnen das Gefühl der Ruhe geben mögen. Wo der Kritiker, das heißt der wissenschaftliche Mensch, allmächtig herrscht, da ist auch die Barbarei der Überkultur nahe. Vor dem Unwesen derselben bleibt allen Verehrern der Lebensfülle keine Rettung als die Natur und ihre würdigste Auslegerin: die Kunst."

Auch mit diesen Klagen hat Weigand wohl allzu düster und pathetisch aufgetragen, doch an Mißstände gerührt, die nur allzuhäufig zu den Schattenseiten der an sich berechtigten Kunstkritik gehören. Wie ernst haben es doch die Heroen des philosophischen Zeitalters genommen, wenn sie ihr Roß zum Ritt über den Zaun der Kritik in das ästhetische, speziell das dramatische Gebiet sattelten, wie ernst gegen die zirkusmäßigen Reiterkunststücklein gewisser journalistischer Jongleurs, der Plauderer. „Häufig macht man sich von der Kritik eine falsche Vorstellung, als bestünde sie bloß in dem Scharfsinn, welcher die Fehler eines Kunstwerks aufzudecken weiß", sagt Schlegel („Über dramatische Kunst und Literatur"), und indem er vom Kritiker wie vom Dramaturgen Universalität des Geistes verlangt, sagt er: „Das freye Schweben über verschiedenen Stilarten und abweichenden Meinungen mit Verläugnung persönlicher Neigungen macht den Kritiker". Keine Zeitung dürfte das Kritikeramt aus persönlichen Rücksichten oder an den Mindestfordernden übertragen. Außer den gekennzeichneten Charaktereigenschaften müßte vom Kritiker ein gewisses Maß von Berufskenntnissen, wie Allgemeinbildung verlangt werden, in dem Grade mehr, als ein Blatt durch Verbreitung oder sonstige Eigenschaften größeren Einfluß bei Publikum und Behörden hat. Um den Zeitungen das Suchen nach geeigneten Persönlichkeiten abzukürzen, ist eine Organisation der fachlich ausgebildeten Kunstkritiker in Anregung gebracht worden, die mit einem Stellennachweis versehen werden soll. Wie nun immer diese Fragen gelöst werden mögen, jedenfalls verlangt die Moderne einen fortschrittlichen und ernsten, geistig und moralisch unabhängigen Kritiker, der im Lob Reserve, im Tadel Wohlwollen, in allem aber die Liebe zur Kunst verrät, der an die Konstatierung eines Fehlers Besserungsvorschläge zu reihen nie vergißt, der mit der Autorität seiner Stellung und mit der Leichtigkeit, zu den Massen zu sprechen, nur ein Ziel verbindet: dem Künstler ein Sporn zu neuen Taten, dem Volk ein Wegweiser zum Kunstverständnis zu sein. Das eben erschienene Buch Broder Christiansens: „Die Philosophie der Kunst" widmet dem Beruf des Kunstkritikers ein eigenes, von modernen Gesichtspunkten aus geschaffenes Kapitel: Die Aufgabe der Kritik dem Publikum gegenüber besteht darin, die nachschaffende Synthese des ästhetischen Objekts zu erleichtern, mit anderen Worten: das Verstehen des Kunstwerks vorzubereiten, dadurch daß der Kritiker durch die Mittel der Sprache beim Leser einen Stimmungseindruck hervorruft, welcher der Totalimpression des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu besprechenden Werkes ähnlich ist. Den Künstler soll er auf die Eigenart seiner Begabung aufmerksam machen und vor einer Kraftvergeudung an Objekte, die seiner Individualität nicht liegen, bewahren.

„Dazu ist nötig ein gewisser Grad künstlerischer Begabung, daß der Kritiker Worte findet, die Grundstimmung des Kunstwerks erklingen zu lassen. Dazu ein seltener Takt, das leicht verführbare Interesse nicht abzulenken von dem ästhetisch Wesentlichen, dann Freimut und unbeugsame Härte in der Abweisung aller Unberufenen, aber Ehrfurcht vor allem Großen in der Kunst. Dazu noch Bescheidenheit und Selbstvergessenheit. Und man begreift, warum gute Kritiker fast seltener sind als große Künstler, und warum die Kunst, wenn sie der kritischen Hilfe am meisten bedarf, vergebens ruft."

So wird auch der Masse ein neuer Tag aufdämmern, ein Festtag der Kunst. Sie wird im Besuch der Oper nicht mehr den konventionellen Abschluß des Alltags, einen im Gesellschaftskodex fälligen Paragraphen, ein Thema für den Straßenklatsch und die Teerouts erblicken; wie die Griechen, wie überhaupt alle auf der Höhe der Kultur stehenden Nationen, wird auch unsere Moderne das Theater zur Stätte geistiger und seelischer Bildung erheben. Der Musikdramaturg der Zukunft wird aus dem bisher verschlossenen Felsen idealer Opernregie die Wasser hervorsprudeln lassen, an denen sich nach wahrem Kunstgenuß dürstende Menschen erlaben können. Die Bildung und Erziehung der Nation, ihre Teilnahme an dem geistigen Fortschritt der Gegenwart wird sich auf der Bühne widerspiegeln. „Auf der Szene, im Parterre Kulturmenschen — besser Zeitmenschen, weil man Kultur so leicht mit Bildung oder gar Wissen verwechselt —: dann hätten wir ein Theater, das Theater" (Hagemann). Man hat vor einiger Zeit in Berlin angeregt, die Vorstellungen in den Berliner Theatern um $8\,^1/_2$ Uhr zu beginnen. Wollte man damit erreichen, daß der Achtuhrladenschluß kein Hindernis mehr sei in dem Bestreben, allen Berufen das Theater zugänglich zu machen, so wäre der späte Beginn noch in anderer Hinsicht bedeutungsvoll. Es entstände für eine große Zahl von Menschen eine gewisse Scheidefrist, die den Alltag vom Theater trennte, die einem beträchtlichen Teil des Publikums Gelegenheit böte, sich vom Beruf auszuruhen und abzulenken und so indirekt oder direkt auf das Kunstwerk des Abends vorzubereiten. Sie wird auch dem mit Arbeit belasteten Besucher Zeit lassen, wie für das Innere, so auch für das Äußere eine gewisse Sorgfalt anzuwenden; er will ja zum Höchsten schreiten, was Menschengeist schafft: zum Kunstwerk. Ist die Auffassung vom Theater beim Publikum derartig gehoben, ist der Einzelne in der entsprechenden geistigen Verfassung, so wird das Theater zum Erzieher und Bildner des Individuums wie der Allgemeinheit. „Es ist unglaublich, welche verstärkende Kraft die sichtbare Gemeinschaft vieler für ein inniges Gefühl hat, das sich sonst in die Einsamkeit zurückzieht, oder nur in freund-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schaftlicher Zutraulichkeit offenbart", bemerkt Weigand mit richtiger Beobachtung der Volkspsyche. Um eine solche Renaissance herbeizuführen, muß der Staat dem Theater, speziell der Oper, geben, was der Oper ist.

Wir haben im Vorausgehenden skizziert, was die Opernwiedergeburt vom Staate erhoffen läßt: Die Oper erwartet die Adoption durch die Nation und durch deren politischen Ausdruck, den Staat. Dadurch treten die Lenker und Leiter von Bühne und Szene in ein wesentlich verstärktes Pflichtenverhältnis; sie sind „Organe des Staates, des Volkes", diesem Rechenschaft für ihr Handeln schuldig. Die Oper harrt ferner des Musikdramaturgen, des Propheten verinnerlichter und künstlerisch-kongenialer Regie. Vom Künstler erhofft sie ein gewisses Mindestmaß von beruflichen und allgemeinen, nur bei staatlich anerkannten Lehrern erworbenen Vorkenntnissen. Um einen lauteren Kunstgeschmack bei der Masse zu schaffen, wäre von dringender Notwendigkeit, daß die Universitäten und Akademieen wie Volksbildungskurse mit Lehraufträgen heranträten an solche Männer, die sicheres Urteil und feinen Geschmack mit bewährten allgemeinen und speziell bühnenästhetischen wie musikalischen Kenntnissen verbinden. Sind diese Zeichen nahe, dann weicht dem schaffenden Vorabend der Opernrenaissance der Ruhetag, das Fest des Lebens und der Kunst. Was Schiller von der Schaubühne als moralischer Anstalt erträumt hat, wird in der Oper zur Tat. Der scheinbar paradoxe Ausspruch Behrens' („Feste des Lebens") offenbart sich in seiner wahren Bedeutung:

„Es wird das Traurige eines Schauspiels uns nicht nachgehen, wir werden heiter das Festhaus verlassen. Der kapriziöseste Humor wird uns nicht kitzeln, die Größe der Kunst steht über seiner physischen Wirkung."

Was bis jetzt nur das leibliche Auge, die Sinne erfreut, wird zum Genuß der Seele; aus dem abstumpfenden, oberflächlichen Alltag wird dem empfänglichen Gemüte das verklärende Fest des Lebens.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„ARIADNE"

MYTHISCHES MYSTERIENSPIEL FÜR SOLI, CHOR UND ORCHESTER VON LUDWIG HESS

besprochen von Dr. Gustav Altmann-Straßburg



Das Werk des vielseitig begabten, als Konzerttenor wie als Chordirigent geschätzten Münchener Tonkünstlers Ludwig Heß, das am 3. November zu Straßburg unter Pfitzners Leitung seine Uraufführung — in Oratorienform — erlebte, gehört zu jener Kategorie halb auf der Bühne, halb im Konzertsaal wurzelnder Tonschöpfungen, wie sie ungefähr durch Berlioz' „Fausts Verdammung", Liszts „Heilige Elisabeth" repräsentiert werden. Selbstverständlich hat der Autor bei seinem Werke in erster Linie an die Bühne gedacht; jedoch will es nicht als „Musikdrama" im Sinne des heutigen Sprachgebrauchs aufgefaßt sein, bei dem die Musik gleichsam als äußere Illustration zur Handlung hinzutritt, sondern will eine Art neuen Stils darstellen, der von der musikalischen Idee als dem Primären ausgeht und diesem durch die Ausdrucksmittel der Bühne sinnfälliges Dasein und wirkungsvolle Belebung zu verleihen strebt. Als dankbarer Vorwurf für diese Idee, deren Tendenz das Schillersche Wort (in der Einleitung zur „Braut von Messina") zugrunde liegt: „Die Kunst ist nur dadurch wahr, daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird", erschien dem Komponisten die griechische Ariadne-Sage in der erweiterten und poetisch verklärten Form, die ihr Eberhard König gegeben hat. Ebenso wie der Dichter den realen, teilweise sogar brutalen Stoff stilisiert und zu den Höhen einer edlen Mystik erhoben hat, verschmäht auch der Tonkünstler die rein naturalistische Gestaltung des Vorwurfs, und gibt seiner Vertonung, insbesondere durch die eigenartige, an die „Braut von Messina" und deren Vorbild, die griechische Tragödie, erinnernde Verwendung des Chores, einen — trotz dem Gebrauch modernster Ausdrucksmittel — von dem neuzeitlichen Realismus abweichenden Zug ins Idealistische. So sind die einzelnen Abschnitte des Werkes nicht als Szenen einer Bühnenhandlung von ihm gedacht, sondern im Äußeren als malerisch anzuordnende Bilder, innerlich als psychologische Entwickelungen der Situationen, mystisch-übersinnlichen Charakters, zu denen der Chor — der Kontrastwirkung halber in einen großen, kräftigen, und einen unsichtbar-zarten, kleinen (Solo-Oktett) geteilt — teils die tatsächliche Erklärung, teils die geistige Deutung gibt. Selbst den Bacchuszug im dritten Akt faßt der Autor zunächst als ein orchestrales Zwischenspiel auf, dessen Verkörperung nicht in der gewohnten balletartigen Weise, sondern als plastisch-lebendes Kunstwerk zu bewerkstelligen sei. So erhalten die szenischen Geschehnisse eher den Charakter künstlerisch angeordneter lebender Bilder, deren Figuren in breitester Stilisierung, nicht in der gewohnten Art der Bühnenaktion, sich zu bewegen haben, und denen in letzter Instanz vom Chor Deutung und Bedeutung eingehaucht wird. Diesen Chor denkt er sich auf einer besonderen Vorbühne, unterhalb der — höheren — eigentlichen Szene postiert, im Halbdunkel, mit grauen Gewändern versehen, gleichsam die geheimnisvolle Macht des Schicksals symbolisierend, sein Tiefstes in dem mystisch-unsichtbaren Solo-Oktett offenbarend. Allerdings glaube ich, daß eine derartige Anordnung doch noch zu realistisch wirken würde, und zugleich dadurch, daß der tiefer stehende Chor der Handlung selbst den Rücken wendet, einen unwahrscheinlichen Anstrich bekäme, so daß in Wirklichkeit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seine Aufstellung hinter der Szene, nur andeutungsweise sichtbar, wohl vorzuziehen wäre. Dies Experiment der bühnenmäßigen Darstellung harrt noch der Verwirklichung; die Straßburger Aufführung sollte zunächst die Lebensfähigkeit des Werkes im Konzertsaal erproben, losgelöst vom optischen Bilde, das die Phantasie des Hörers zu ersetzen und durch den musikalischen Eindruck sich auszumalen hatte, und dieser Versuch, dem Werke den Konzertsaal zu erschließen, darf wohl als gelungen bezeichnet werden. Die dramatische Ader, die in der Musik pulsiert, erwies sich, von einigen wenigen Stellen abgesehen, als kräftig genug, um den szenischen Apparat vergessen zu machen, und die Grundzüge der Handlung dem Hörer eindringlich zu übermitteln.

Betrachten wir nun eingehend die Gestaltung, wie sie die Hand des Dichters und die Kraft des Tonsetzers dem Original der antiken Sage hat zuteil werden lassen. Eine wild-düster beginnende Orchestereinleitung malt die nächtliche Meeresstimmung um das Felseneiland Naxos, auf dem Theseus mit Ariadne, von der Besiegung des Minotauros auf Kreta heimkehrend, schlummert. Während der Vorhang sich hebt, flicht der Chor die nächtige Traumesstimmung fort; kaum sichtbar, in moosbedeckter Felsengrotte, liegt das Paar, wie der Chor-Tenor kündet „...Träume um der beiden Häupter spinnen“. Während das Bühnenbild unter treibenden Wolken sich allmählich erhellt, beginnt zunächst Theseus den Traum in Worte zu fassen: von seinen Heldentaten, seinem ruhmreichen Einzug in die Heimat Athen — von dem hingebungsvollen Weibe an seiner Seite träumt er nicht! Diese hingegen in zarten Lauten kündet das geheime Fühlen ihres Herzens, das selbstvergessene Sich-geben der Liebe. Im Zwiegesang vereinigen sich beide Stimmen; der Chor beschließt diese Traumszene, während dem der Himmel sich nun seltsam erhellt: „Wunder, was hellet die Nacht — uns nahet ein Gott“ — so schließt der Chor diesen lyrisch-poesievollen Satz unter charakteristisch-geheimnisvollen Klängen des Orchesters. Von seinem Motiv begrüßt erscheint Dionysos; ein Chor der Blumen (Frauen-Stimmen) bietet ihm Willkommen in lieblichen, fast mendelssohnschen Weisen. Zu Häupten der Schlummernden schwebend wendet sich der Gott zunächst an Ariadne, deren Reiz das Solo-Oktett in zarten Tönen (ihre Zartheit ließ bei der Aufführung allerdings zu wünschen übrig!) kündet — „Du heiliges Weib“ —, sodann mit markigen Akzenten, ganz ohne Begleitung, an Theseus: „Wohin deine Fahrt?“ In dessen Antwort erwartet der Gott vergebens Worte des Dankes für Ariadne, die den Helden durch das Labyrinth geführt: dem Selbstsüchtigen ist sie nur die Beute, die nun sein Lager teilt. Gerecht darum trifft ihn, immer noch im Traum, das Wort des Gottes: „Ein anderer erkor sie zur Braut“ — Dionysos selbst begehrt ihrer, um ihren Wert gen Himmel zu heben. Ein inneres Ringen zwischen Gott und Mensch beschließt diese Szene, vom Orchester ausgemalt; aber hier hatte, wie die Aufführung ergab, der Komponist in der Behandlung des Orchesters sich vergriffen; er hat auch inzwischen bereits die etwas mißratene Stelle umgearbeitet. Theseus erwacht, und der Gott befiehlt ihm, Ariadne zu meiden und sofort die Anker gen Athen zu lichten. Vom *pp* des Chores begleitet, nimmt der Held Abschied von der Hehren, deren „Wonne und Wert“ ihm jetzt erst aufgeht, da er ihr entsagen muß. Eigentümlich berührt der folgende Chor „Im Schlummer geben's dem Liebling die Götter“, da seine Beziehung nicht recht verständlich ist: Theseus hat im Traum nicht nur nichts empfangen, sondern muß auf „die Krone des heiligsten Glücks“ verzichten; auch auf Ariadne paßt das „er“ des Verses nicht. Ebenso wirkt die Posaunen- und Trompetenbegleitung hier dem Text gegenüber nicht motiviert, während sonst seiner musikalischen Konzeption nach dieser Chor zu den schönsten Stellen des Ganzen gehört. Nach-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

dem im Hintergrunde noch das Oktett dem Abschied die letzte Weihe gegeben, besteigt der Held mit den Gefährten das Schiff, das unter kräftigen Akkorden des Orchesters bald im Hintergrund verschwindet. „Ein kurzes Weh noch wartet dein" singt in stimmungsvollen Harmonieen der Chor der noch schlummernden Ariadne zu, und mit der Prophezeiung „ewiger Herrlichkeit" fällt der Vorhang. — Den zweiten Akt, der das gleiche Bühnenbild zeigt, beginnt ebenfalls der Chor, übergehend von der Schilderung des Morgengrauens zu der des erwachenden Tages; zwei Vogelstimmen (Soprane) helfen das Erwachen der Natur und der Lebens- und Liebeslust in fröhlichen Klängen weiter ausmalen. Die ganze musikalisch sehr reizvolle Episode ist gleichsam eine Vokalsymphonie des Sonnenaufgangs. Die erwachende Ariadne schließt sich zunächst dieser Stimmung an, sich ihrer Liebe freuend, den Geliebten in der Nähe wähnend, bis sie, vom ahnungsvollen Gesang des Chores geleitet, allmählich ängstlicher werdend, in immer leidenschaftlicheren Tönen ihrem klagenden Sehnen Ausdruck verleiht, und endlich, vom Gestade aus, am fernen Horizont das entschwindende Segel von Theseus' Schiff erblickt: wie entseelt bricht sie da zusammen, und im Orchester ertönt hierzu nicht etwa der wehmütige Ton der Oboe oder des Englischhorns, sondern — die gestopfte Trompete, die leider, wie ich gerade bei dieser Gelegenheit einmal hervorheben möchte, in der modernen Instrumentation so sehr mißbraucht wird. Ihr meckernder, sozusagen kindischer Ton paßt wohl zu Lehrbubenscherzen, zu Eulenspiegeleien und Don Quichotterieen, nicht aber zum Ausdruck ernster Stimmungen. — Der dritte Akt bringt nun den schon erwähnten Bacchuszug, der szenisch wohl den Höhepunkt des Werkes darstellen würde, im Konzertsaal aber doch nicht so prägnant wirkt, wie der Komponist es sich vielleicht gedacht hat, da natürlich die Musik als solche nur ganz allgemeine Bilder, keine konkreten Erscheinungen vorzaubern kann. Immerhin ist diese, suitenartig sich in vier Hauptabschnitte gliedernde Orchestereinleitung reich an hübschen musikalischen Einfällen, neben denen allerdings auch leerere Stellen und Längen einhergehen, und größtenteils, namentlich in dem nur etwas zu langsamen Reigen und Walzerabschnitte auch als absolute Musik von künstlerischem Werte, da sie sich von der billigen, rein äußerlichen Tonmalerei frei hält, ohne deßhalb auf charakteristische Effekte, besonders in den Holzbläsern zu verzichten. Auf ihrem Höhepunkt setzt dann der Chor in glänzenden Akkorden sein „Heil Dionysos" ein, und die ganze Schar des griechischen Mythos („Thiasos"): Pan und Silen, die Nymphen und Faune, Mänaden und Satyrn sammeln sich mit feurigem Evoë als Hochzeitsreigen für den Gott der Freude. (Auffallend und im Text nicht völlig motiviert ist dabei der Umstand, daß Dionysos, der in der Sage Ariadne aus Mitleid entführt, hier gewissermaßen Hochzeit macht mit einem Weibe, das ein Irdischer schon besessen.) Unter feierlichen Klängen, in purpurner Glut des Abendhimmels, erweckt er nun die noch leblos daliegende Ariadne, die zuerst entsetzt, die irdische Liebe noch im Herzen, den Fremden zurückstößt, bis er sich ihr offenbart, bis sie unter seinem Kusse allmählich zu den Wonnen der himmlischen Liebe erwärmt und mit ihm emporschwebt. Wiederum begleiten die sanften Klänge des Oktetts diese Handlung. Die Sonne sinkt; aus der Finsternis taucht ein heller Schein über der inzwischen in der Tiefe verschwindenden Erdenwelt hervor, und die Szene wird allmählich durch den Nachthimmel ausgefüllt, an dem symbolisch das Sternbild der Ariadne glänzt. Den weihevollen, götterdämmerungsähnlichen Akkorden des ebenfalls nicht mehr sichtbaren Chors und Oktetts vermählt sich der verklärte Sang des emporgestiegenen Paares: „Seligkeit finden, Erfüllung" — mit dem das Tonwerk, im letzten Sinne den Erlösungsgedanken feiernd, ausklingt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Musik nun, mit der Ludwig Hess das Ganze umgeben, ist nicht gerade mit einem Schlagwort zu bezeichnen, da ihr Stil sich aus verschiedenen Komponenten zusammensetzt. Wie schon bemerkt, wiegt die idealisierende Richtung vor, und eigentlich nur der Bacchuszug bringt auch derbere Züge in das Gesamtbild. Ohne direkte Anlehnungen zu zeigen, erinnert die Tonsprache von Heß in ihren Höhepunkten an die mystische Seite Wagners, dessen Diktion auch in der vielfachen Verwendung von Leitmotiven (übrigens eher als „Leitmelodieen“ zu bezeichnen) hervortritt, sowie an den Strauß von „Tod und Verklärung“; auch in der Behandlung des musikalischen Dialogs ist diese Verwandtschaft unverkennbar. Die Chorstellen hingegen zeigen mehr etwa die Brahmssche Schreibweise und bilden neben manchen Orchesterpartieen die wirkungsvollsten Abschnitte des Werkes, während die Behandlung der Solostimmen, namentlich des Theseus, nicht überall ganz geschickt, manchmal etwas gekünstelt, in wenig melodischen Intervallen einhergehend zu nennen ist. Im ganzen wird, obwohl die einzelnen Elemente des Ausdrucks nicht als neu zu bezeichnen sind, dennoch eine eigenartige, vielfach originelle Wirkung erzielt, so daß das Werk sich doch wesentlich über die heutige Durchschnittskomposition erhebt, vor allem auch durch den hohen künstlerischen Ernst, der aus ihm atmet, und der in einer Zeit der Sensationsmache doppelt erfreulich wirkt. So glaube ich auch, daß die an vielen Stellen höchst eindrucksvolle und vornehme Schöpfung den Weg in zahlreiche Konzertsäle finden und zumal bei dem Mangel an besseren und sangbaren modernen Chorwerken sich die Gunst des Publikums erobern wird. Wenigstens konnte bei der Straßburger Uraufführung, der auch eine große Anzahl auswärtiger musikalischer Kapazitäten beiwohnten, ein voller und nahezu unbestrittener Erfolg konstatiert werden, dem auch kritisch, wie aus Vorstehendem ersichtlich, nur nebensächliche Bedenken gegenüberstehen. Wie sich die Wirkung auf der Bühne gestalten wird, muß die Erfahrung zeigen, wobei allerdings zu bemerken ist, daß wohl nur wenige Theater die nötigen Voraussetzungen szenischer Einrichtung und malerisch-künstlerischer Ausstattung dazu bieten könnten — am ehesten vielleicht das Münchener „Künstlertheater“.

Zum Schluß seien noch einige Worte über die Aufführung gestattet. Hans Pfitzner hatte der schwierigen Aufgabe des Einstudierens mit größter Sorgfalt und dem intensiven Eindringen in den Geist des Werkes obgelegen, das ihn auszeichnet. So ergab sich eine vorzüglich abgerundete Chor- und, von Kleinigkeiten abgesehen, auch Orchesterleistung. Nicht minder vortrefflich fügten sich die Solisten ein: Frau Preuse-Matzenauer (Ariadne) mit ihrem prachtvollen Organ, das nur vom zweigestrichenen a ab den dem Mezzosopran angetanen Zwang nicht ganz verleugnet, der glänzende Tenor von Ejnar Forchhammer (Dionysos) und der weiche und volle Baßbariton von Hermann Weil (Stuttgart) vereinigten sich zu klangschöner Wirkung, von der nur die Seltsamkeit unliebsam abstach, daß die zwei Vogelstimmen mit jungen Konservatoriumsschülerinnen besetzt waren, die zwar musikalisch nichts verdarben, aber der erforderlichen Reife des Klanges natürlich entbehrten. Hingegen war das Solo-Oktett größtenteils von hiesigen ersten Solokräften besetzt und, von seiner stilwidrigen Lautheit abgesehen, von schöner Wirkung. Der anwesende Komponist, erst vor kurzem als Sänger der Schillingsschen „Glockenlieder“ hier gefeiert, durfte den Lorbeer des Komponisten und, gleich dem Dirigenten, lebhaften Beifall eines zahlreichen Publikums entgegennehmen — ein gutes Omen für die Zukunft seines gehaltvollen Werkes.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Aus Musikzeitschriften

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG (Berlin), 1908, No. 26—37. — No. 26: Franz Dubitzky tritt in dem ausführlichen Aufsatz „Zu geräuschvoll“ der Behauptung entgegen, daß die Werke von Richard Strauß, Mahler, Delius und anderen bedeutenden modernen Komponisten viel Lärm und unmusikalische Geräusche enthielten. „Hüten wir uns vor einem schnell fertigen ‚Zu geräuschvoll!‘ Leicht könnte es passieren, daß unsere Nachkommen den nämlichen Spott uns zuteil werden lassen, den wir jetzo den Kritikern Beethovens, Mozarts oder Bachs gönnen.“ — Arthur Seidl widmet dem Musikhistoriker Emil Vogel einen sehr warmen Nachruf („Dr. Emil Vogel †“), in dem er auch über seine persönlichen Beziehungen zu dem Verstorbenen berichtet. — Als „ein Schlußwort zum vierten Musikpädagogischen Kongreß“ veröffentlicht Emil Liepe den Aufsatz „Die Methode Jaques-Dalcroze“, an dessen Schluß er sagt: „Der erste Versuch mit der Dalcroze-Methode ist an Unverstand und an schwerer Ungunst der Verhältnisse gescheitert. Energisch aber möchte ich der Ansicht entgegentreten, daß sie damit für Deutschland auf immer abgetan sei. Dazu ist sie denn doch zu sehr das Erzeugnis eines geistvollen Künstlers.“ — Die Polemik gegen den amerikanischen Musikzeitungs-Agenten Arthur M. Abel („Musical Courier“) wird durch den Abdruck von zwei amüsanten Briefen beendet unter der Überschrift „Weiteres in Sachen ‚Kunst und Reklame‘“. — No. 28/29: In dem Aufsatz „Ideen zur Ästhetik der Tonkunst“ teilt Paul Bekker eine lange „Plauderei mit Ferruccio Busoni“ mit. — Über das Leben und Schaffen Rimsky-Korssakow's berichtet Georg Schünemann („Rimsky-Korssakow †“). — No. 30/31: In dem Aufsatz „Das Problem Peter Gast“ sagt Lothar Brieger-Wasservogel, es sei „ein Unglück für Gast, daß Nietzsche gerade ihn zum Schilde im Kampf gegen Wagners Musik ausersah“; denn dadurch seien „alle Wagnerianer ... aufs äußerste gegen Gast verstimmt“ worden. „Die Folge war dann natürlich eine Art Totschweigen, unter der der hartringende Komponist bis jetzt aufs schwerste zu leiden hat.“ Der Verfasser bespricht dann Peter Gasts Kompositionen, besonders die komische Oper „Der Löwe von Venedig“. Er meint, daß Gast als Apolloniker eine „wenn auch weitaus nicht ebenbürtige Ergänzung Richard Wagners“, des Dionysikers, bilde. Er sei „keiner der ganz Großen“, „sondern ... ein Komponist nach dem Geiste Hanslicks, einer von jenen, die ‚nicht über Mozart hinausgelangt sind‘“; aber es sei ein schweres Unrecht, daß man ihn so wenig beachte. Die Melodik der Oper „Der Löwe von Venedig“ zeuge von „ungewöhnlicher musikalischer Erfindungskraft“, die Instrumentation sei „glänzend und meisterhaft“. An den Liedern Gasts rühmt Brieger-Wasservogel „sinnenfreudige und schöne Anmut“. — Über „Die Musikschulen Italiens in den Jahren 1906 und 1907“ berichtet Wilhelm Altenburg. — No. 32/33: Georg Schünemann bespricht in dem Aufsatz „Neue Bachliteratur“ sehr eingehend die zwei Werke von André Pirro und das Werk von Albert Schweitzer. Er hofft, „daß die neue Morgenröte, die sich in den neuen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bachbüchern ankündigt, zu einem hellen Tag werde, damit wir nach fast einem Jahrhundert festen Sehlafes zu einer gefestigten Musikästhetik gelangen." — „Zum Gedächtnis Karl Friedrich Weitzmanns" berichtet Paul Bekker über das Leben und Schaffen des vor 100 Jahren geborenen Violinspielers, Musiktheoretikers und Musikhistorikers, der sich besonders dadurch Verdienste erwarb, daß „er als erster bewies, daß hinter dem scheinbar Regellosen und Willkürlichen der Wagner-Lisztschen Schaffensart ein tieferer Sinn und eine höhere Gesetzmäßigkeit verborgen" sind. — No. 34/35: Gegen die Neigung mancher modernen Komponisten, „äußere Geschehnisse, bloß Gedankliches in den Bereich musikalischer Darstellung zu ziehen", wendet sich Otto R. Hübners Abhandlung „Vom Melodram und Programm". — Von der „falsch verstandenen Lehre vom terzenweisen Aufbau der Akkorde" handelt Johannes Conzes Aufsatz über „Klangmomente". — Über „Einheitliche Bühnenaussprache" veröffentlicht Hugo Goldschmidt einen ausführlichen Aufsatz, in dem er auch auf Theodor Siebs' Werk „Deutsche Bühnenaussprache" Bezug nimmt. — No. 36: Eine ausführliche Abhandlung über seine Veränderung der Notenschrift veröffentlicht Gustav Neuhaus unter dem Titel: „Das natürliche Notensystem. Offener Brief an Herrn Hofoperndirektor Felix Weingartner." — Einen kurzen Nachruf auf „Heinrich van Eyken" veröffentlicht P. Schwers. — No. 37: Im Aufsatz „Der Kritiker Hugo Wolf" von L. Andro wird die schriftstellerische Tätigkeit Wolfs in interessanter Weise besprochen. (Fortsetzung in No. 38.) — Über ein unbedeutendes Erlebnis nach der Aufführung einer Oper von Herzog Ernst II. von Koburg-Gotha berichtet Louise Pohl unter der Überschrift „Eine Weimarer Erinnerung".

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (mit Beilagen) (Zürich), 1908, No. 27 — 1909, No. 6. — No. 27: „Das Musikleben Oltens im 19. Jahrhundert" beschreibt Hugo Dietschi (Fortsetzung in No. 28). — Der Aufsatz „Dr. Josef Pommer und der ‚Deutsche Volksgesangverein' in Wien" berichtet über die Tätigkeit des Vereins und über Pommers Arbeiten zur Erforschung des Volksliedes. — „Die Treffmethode von Heinrich Grieder" untersucht C. V. — No. 28: In dem Aufsatz „Beethoven als Briefschreiber" werden aus der Kalischerschen Sammlung einige Briefe Beethovens abgedruckt. In der Einleitung wird gesagt: „Weder Haydn noch Mozart könnte man sich als Dichter denken, Beethoven aber wohl"; denn seine Briefe ließen seine Begeisterung für Werke der Dichtkunst, seine Naturliebe, sein großes Interesse an philosophischen und moralischen, sowie auch an politischen Fragen erkennen. — No. 29: Die Geschichte des im Jahre 1827 gegründeten „Stadtsängerverein Winterthur" beschreibt H. Reiser. — In dem Aufsatz „Musikalisches von der Ausstellung in München 1908" bespricht Albert Nef die ausgestellten Instrumente und Musikalieneinbände und die Aufführungen im Münchener Künstlertheater. — No. 30: In dem Aufsatz „Die Werke Liszts" berichtet Karl Nef über den Plan, die sämtlichen Werke Liszts herauszugeben. Er sagt, diese Ausgabe werde „für alle Zeiten eines der wichtigsten Dokumente der Musik des 19. Jahrhunderts bleiben"; „neben ihrer künstlerischen kommt ihr eine hervorragende geschichtliche Bedeutung zu". Nef tritt auch der in den letzten Jahren oft ausgesprochenen Ansicht entgegen, daß die Veranstaltung monumentaler Ausgaben der sämtlichen Werke großer Komponisten der hohen Kosten wegen nicht wünschenswert sei, und daß man statt ihrer einzelne Werke in billigen Ausgaben verbreiten sollte. — No. 31: Einen „Abriß der Geschichte des schwäbischen Sängerbundes" veröffentlicht Friedrich Wagner. — No. 32: Der Aufsatz „Die Verzierungskunst der Alten" von Karl Nef besteht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aus einer lobenden Besprechung des ersten Bandes der „Lehre von der vokalen Ornamentik“ von Hugo Goldschmidt und Auszügen aus diesem Werke. — No. 33: Otto Schmid veröffentlicht unter dem Titel „Die Schweizergarde der französischen Könige und ihre Märsche und Signale“ einen historischen Kommentar zu seinem Werke über Schweizer Märsche. — No. 34: Der Aufsatz „Über den Inhalt der Musik“ von W. M. lehnt sich besonders an die Schrift „Inhalt und Ausdrucksmittel der Musik“ von Max Strauß und die in dem Bericht des Gymnasiums in Basel (1900/1901) erschienene Abhandlung „Programmusik“ von R. Löw an. — No. 35: Albert Schweitzers Buch über J. S. Bach wird von Karl Nef sehr lobend besprochen in dem Aufsatz „Bach als Maler“. — No. 36: Aus Hugo Riemanns „Grundriß der Musikwissenschaft“ werden zwei Kapitel über „Formenlehre und Vortraglehre“ abgedruckt. — No. 1: Eine Geschichte der „Basler Liedertafel“ schreibt Th. Baerwart (Fortsetzung in No. 2). — Unter der Überschrift „Eine historische Musikinstrumentensammlung in Zürich“ beschreibt Karl Nef die Sammlung der Firma Hug & Co. Der Aufsatz enthält auch mehrere interessante Abbildungen alter Instrumente. — „Aus Hans von Bülows letzten Briefen“ werden lange Auszüge veröffentlicht. — No. 3: Am Anfang des Aufsatzes „Über Aufgaben der Gesangskunst“ tritt E. R. dem Brauch entgegen, „den Musikunterricht ... mit der Erlernung eines Instruments zu beginnen“, anstatt mit dem Gesangsunterricht. Dann bespricht der Verfasser Hugo Leichtentritts „Geschichte der Motette“ und behandelt dabei besonders ausführlich die Kunst der alten Gesangskomponisten, die Stimmen so zu mischen, daß sie „Klangvarianten“ ergeben, „von denen die späteren Tonsetzer nichts mehr wissen, und an die unsere stumpf gewordenen Ohren sich erst wieder gewöhnen müßten“. — No. 4: Zum 30. Todestage Jensens veröffentlicht Fritz Prelinger den Aufsatz „Adolf Jensen“, in dem er das Schaffen des Komponisten eingehend bespricht. Von den Werken Jensens schätzt Prelinger die Lieder am höchsten; jedoch sagt er, daß auch in Jensens Klaviermusik ein „Quell von köstlicher Frische und edelstem Gehalt“ fließe. „In seinen Werken zeigt er sich als die lyrische Ausgabe Wagners.“ „Die Zeit muß jetzt gekommen sein, den Liederodem, der in seinen Gesängen weht, von neuem anzufachen, die Schönheit seiner Klavierpoesieen wieder aufblühen zu lassen.“ — No. 5: Auf Grund des Buches von Emil Bohn berichtet W. M. über „Die Nationalhymnen der europäischen Völker“. — In dem Aufsatz „Gestörte Harmonie“ (Beilage: „Die Instrumentalmusik“) tritt Albert Rossow der Forderung des „Deutschen Musiker-Verbandes“, den Militärkapellen das gewerbliche Musizieren gänzlich zu verbieten, entgegen und empfiehlt dagegen, zunächst danach zu streben, „daß sämtliche musizierenden Beamten, die doch durch die Dienstzeit als Militärmusiker zu dem festen Einkommen gelangt sind, jegliches gewerbliche Spielen einzustellen haben, und zwar auf Befehl der maßgebend höchsten Behörde, sowie energisch zu versuchen, die in Deutschland leider überall häufig vertretenen Gelegenheitsmusiker aus ihren Positionen zu verdrängen“. — No. 6 ist als „Mendelssohn-Nummer“ schon in der „Revue“ des zweiten März-Heftes (Seite 350) angezeigt worden.

DER MERKER (Wien) 1909, Heft 1 und 2. — Die ersten zwei Hefte dieser von unseren Mitarbeitern Richard Batka und Richard Specht, sowie von Ludwig Hevesi herausgegebenen neuen „Zeitschrift für Musik und Theater“ enthalten die folgenden Aufsätze über Musik: No. 1: „Bühnen- und Konzertreform in Deutschland und Deutsch-Österreich“ von Paul Marsop. — „Gustav Mahlers Dritte Symphonie“ von Bruno Walter. — „Über musikalische Phantasie“ von Emil Lucka. — „Moderner Theaterbau“ von Otto Wagner. — „Aus meinem Leben“ (I.: „Lehrjahre. Begegnung mit Nestroy“)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Angelo Neumann. — „Anzengruber und Adolf Müller senior“ von Anton Bettelheim. („Mancher‚lateinische Regisseur‘, der kurzerhand die Musiknummern der Anzengruberstücke streicht, wird längst verschollen sein, wenn die Lieder und Chöre des braven alten Müller mit Anzengrubers Texten verschwistert Empfänglichen Freude machen werden.“) — „Hans Thomas Kostümentwürfe zum ‚Ring des Nibelungen“ von Max Morold. — Heft 2.: „Zum Problem der deutschen komischen Oper“ von Edgar Istel. („Das Problem der deutschen komischen Oper . . . scheint mir weniger ein musikalisches als ein dramatisches zu sein, da von dem Aufbau der Dichtung die Bühnenwirksamkeit einer Oper zu neun Zehnteln abhängt.“ „Solange die Engagaments fast ausschließlich sub specie Wagneri geschehen, solange wenigstens unsere großen Bühnen kein eigenes Opera buffa-Ensemble haben, solange die kleineren Bühnen noch schlechte Operettensänger statt auch in der komischen Oper brauchbarer besserer Kräfte besitzen, ist ein Durchdringen der neuen Bewegung außerordentlich erschwert.“ „Die nationale Ausgestaltung der komischen Oper ist ein Ziel aufs innigste zu wünschen, und wenn Kleinmeister der Gegenwart in bescheidener Selbsterkenntnis darauf verzichten, sich mit den Göttern zu messen, so sollte, nachdem das vielumstrittene ‚Kunstwerk der Zukunft‘ zum Erlebnis der Gegenwart geworden ist, die deutsche Bühne den zukünftigen, minder anspruchsvollen Werken einer edlen Heiterkeit mit freundlichem Gruß entgegenkommen.“) — „Kind und Kunst. Ein Gespräch“ von Richard Batka. (Gegen die Übertreibungen bei der „künstlerischen Erziehung“ des Kindes.) — „Über Musikkritik“ von Arnold Schönberg. (Schönberg meint, daß man heute dazu neige, den für den berufensten Kritiker zu halten, der „nichts weiß von der Tabulatur“. „Musiker von Bedeutung, die auf ihren Ruf halten, können bei uns nicht für Zeitungen schreiben. In Paris geht das, und nach Berlioz haben viele, wie Dukas und Debussy, Tageskritik betrieben. Aber bei uns geht ein Musiker nur dann zu einer Zeitung, wenn er nicht einmal zum Gesangs- und Klavier-‚Professor‘ taugt [?] . . . Es genügte für einen Gerichtssaalreporter, daß er früher Tempelchorist gewesen, als Legitimation für das Musikreferat [bei welcher Zeitung? D. Red.]. Die Maßstabslosigkeit, mit der nun geurteilt wurde, ist nur zu entschuldigen durch die Hilflosigkeit und Unsicherheit, in der sich die unwissenden Emporkömmlinge befanden.“ Schönberg behauptet auch, daß „der Einfluß der Kritik auf das Publikum vollständig verschwunden“ sei, weil man wisse, wie sehr die Kritik durch „persönliche Freundschaften und Feindschaften“ beeinflußt werde.) — „Unsere Tänze“ von Grete Wiesenthal. — „Die Wiener Volksoper“ von Richard Specht.

REVUE MUSICALE DE LYON, 1908—1909, No. 3 u. 4: „Les mœurs raciniennes chez Rameau“ (Racine'sche Eigentümlichkeiten bei Rameau) von André Lambinet. — „Rameau à Lyon. I.: Rameau organiste à Lyon, en 1714; II.: Rameau compositeur lyonnais; III.: L'orgue de Rameau; IV.: Un autographe de Rameau“ (Rameau in Lyon. I.: Rameau als Organist in Lyon im Jahre 1714; II.: Rameau als Komponist in Lyon; III.: Die Orgel Rameau's; IV.: Ein Autograph Rameau's) von Léon Vallas. (Mit dem Faksimile eines in Paris 1741 geschriebenen Briefes Rameau's an die Akademie der schönen Künste in Lyon. — „Les idées de M. Puccini“ (Puccini's Ansichten) von Gaston Knosp. (Bericht über ein Gespräch mit dem Komponisten.) — „Le ‚crépuscule des Dieux‘ à Paris.“ (Die Aufführung der „Götterdämmerung“ in Paris.) (In dem Artikel werden Aufsätze von Gaston Carraud und Henry Gauthiers-Villars nachgedruckt.)

Magnus Schwantje

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Die Flämische Oper bot im ersten Monat unter dem neuen Direktor Fontaine einen abwechselungsreichen Spielplan. Namentlich Wagnersche Werke („Lohengrin", „Tannhäuser" und „Siegfried") sowie Vertreter der „großen Oper", aber auch Kienzls „Evangelimann" kamen in vollendeter, einer ersten Bühne würdiger Darstellung zur Aufführung, dank der genialen Verkörperung der ersten Sopranpartieen durch Frau Feltesse, dank der vorzüglichen Altistin Rodanne, dem stimmlich bedeutenden Tenor De Vos, dem neuen Bariton Naudry und dem seit Jahren hier beliebten Bassisten Collignon. Die Chöre und besonders das Orchester unter Leitung Schreys befanden sich in bester Verfassung. Nicht ganz so glücklich debütierten die meist neuen Mitglieder der Spieloper; es wird immer schwieriger, hierfür tüchtige Kräfte zu finden. Weder die „Undine" noch Wambachs „Quentin Massys" konnten frühere Aufführungen vergessen machen. — Von Neueinstudierungen erwies sich Sacchini's „Ödipus" als eine unserer Zeit nicht mehr zugängliche Niete, Fétis' „Kleiderpuppe von Bergamo" als eine im Boieldieu'schen Genre gehaltene, aber nicht an diesen Meister heranreichende, wenig bedeutende Kleinigkeit, wohingegen Grisar's „Hund des Gärtners" auch heute noch das Publikum lebhaft interessiert. — Die für Januar geplante geschlossene Aufführung des „Ring" wird voraussichtlich für Antwerpen ein bedeutendes Kunstereignis sein. A. Honigsheim

BASEL: Unsere Opern-Ferien sind zu Ende. Aus der Asche unseres Stadttheaters, das am 6. Oktober 1904, wenige Stunden nach einer amüsanten „Fledermaus"-Aufführung, ein Raub der Flammen wurde, ist ein neues, dem alten zum Verwechseln ähnliches Haus erstanden, das am 20. September mit einer erfreulichen Wiedergabe des „Tannhäuser" eröffnet wurde.[1]) Wir werden im Verlaufe der Spielzeit sehen, ob in den neuen Bau auch ein neuer Geist eingezogen ist — hoffen wir es. Die Direktion ist die alte. Dagegen ist mit dem jugendlichen Gottfried Becker ein neuer erster Kapellmeister ans Pult getreten, von dem man, wie es scheint, das Beste erwarten darf. Wir haben nach der unfreiwilligen Generalpause allerlei nachzuholen. Einstweilen wurde d'Albert's „Tiefland" herausgebracht, und zwar in einer für unsere Verhältnisse vortrefflichen Aufführung, die auch hohen Ansprüchen gerecht wurde, wenn man so sagen darf bei einem Werke, das — wir wollen's uns eingestehen — an den Hörer in keiner Beziehung hohe Ansprüche stellt. Dr. H. Stumm

BERLIN: Komische Oper. Zum erstenmal: „Der polnische Jude", Volksoper von Karl Weis, Text nach Erckmann-Chatrian von Richard Batka und Victor Léon. Dieses Werk hat die Berliner Feuerprobe schon vor Jahren bestanden und erscheint nun zum drittenmal auf einer hauptstädtischen Bühne. Durchgreifende Dauerwirkungen sind ihm bisher, trotz der jedesmaligen freundlich zustimmenden Aufnahme, versagt geblieben. Ich möchte sagen: leider. Denn wenn die Musik auch keine tiefen, künstlerischen Werte birgt, wenn sie zum großen Teil bereits unterhalb des Niveaus steht, das eine ernsthafte kritische Betrachtung voraussetzt, so ist sie doch unzweifelhaft eine Talentprobe. Und ihr ist als besonderer Vorzug nachzurühmen, daß sie nirgends Anspruch erhebt, mehr zu scheinen als sie in Wirklichkeit ist: eine in anständiger Gartenlaube-Manier gehaltene Illustration, von Schwulst und erzwungener Problematik durchaus freie Illustration einer volkstümlichen Kriminalgruselgeschichte. Für einige Momente da, wo es gilt, dramatische Spannungen musikalisch auszulösen, tragische Akzente anzuschlagen, wünscht man dem Komponisten lebhafter pulsierendes Theaterblut, stärkeren Mut zu derben Wirkungen. In solchen Augenblicken wird Weis langweilig, weil er zu diskret, zu schüchtern ist. Hübsch gelingen ihm dagegen idyllische, genrehafte Stimmungen, und auch für das Geheimnisvolle, Spukhafte findet er charakteristische Töne. Der gefährlichste organische Fehler des Werkes: der für eine bloße Exposition viel zu langgedehnte erste Akt, ist großenteils Schuld der Librettisten. Die Aufführung wurde den bescheidenen Ansprüchen des Werkes großenteils gerecht und unterstützte die Wirkung durch eine geschickte Inszenierung. Nur Orchester und Chor ließen zu wünschen übrig. Dieser klang in der Gerichtsszene zu operettenhaft dünn, und jenes störte mehrfach durch Ungenauigkeiten. Von den Darstellern verdient Rudolf Hofbauer als Mathies besondere Erwähnung. Wenn dieser, als Sänger wie als Schauspieler gleichbegabte Künstler, seine reichen Mittel künstlerisch gebrauchen und beherrschen lernt — und seine diesmalige Leistung zeigte ihn auf dem besten Wege zu diesem Ziel —, dürfen wir noch Großes von ihm erwarten. Paul Bekker

BREMEN: Von jeher gilt die zweite Hälfte des Oktober für unsere Oper als keine günstige Zeit, insofern als das Interesse des Bremer Publikums durch den sog. „Freimarkt", eine Art Messe, vollständig in Anspruch genommen bzw. in andere Bahnen gelenkt wird. Daher ist es nicht verwunderlich, daß auch diesmal nach dem vielversprechenden Anfang in den ersten sechs Wochen der Spielzeit sich das Tempo der Neueinstudierungen bedeutender Werke verlangsamte. Leichtere Sachen, sogar eine Operette („Boccaccio"), waren an der Tagesordnung, und unter den wirklich seriösen Abenden sind in erster Linie „Lohengrin" und „Die Meistersinger", letztere mit zwei Gästen aus München, hervorzuheben. Fritz Feinhals sang den Hans Sachs, und Josef Geis den Beckmesser; ihre Darstellung fand bei einem ausverkauften Hause vollste Würdigung. — Eine Sensation bildete ferner Caruso's Auftreten als José in „Carmen". Dr. Vopel

BRÜSSEL: „Madame Butterfly" von Puccini erlebte am Monnaie-Theater ihre erste, von lebhaftem Erfolge gekrönte Aufführung. Puccini zeigt sich, wie in seiner „Bohème", als feinfühlender, elastischer Musiker, der sein Talent nicht unnötig aufbauscht. Die Verarbeitung japanischer Melodieen, verbunden mit einer

[1]) Eine Abbildung des neues Hauses enthält das zweite Oktoberheft dieser Zeitschrift.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

feinsinnigen, interessanten Orchestrierung, geben dem Ganzen ein apartes exotisches Kolorit. Aufführung hervorragend: eine vortreffliche „Butterfly" (Mme Dorly), wundervolle Dekorationen, sorgfältiges Ensemble, tadelloses Orchester unter Dupuis. — Von dem projektierten Gluck-Zyklus sind bis jetzt „Orpheus" und „Armide" in hochkünstlerischer Fassung gegeben worden. — Enormen Erfolg hatten die zwei Galavorstellungen: „Rigoletto" (mit Frida Hempel, Anselmi und Sammarco) und „Tosca" (mit Mme Bianchini).

Felix Welcker

DORTMUND: Direktor Hofmann hat die durch Wechsel in unserm Personal bedingten Lücken glücklich ausgefüllt, und wir haben jetzt ein Ensemble, das hohe Aufgaben harmonisch löst. Zu den Standkräften Carl Wildbrunn, Max Stury, Franz Reisinger, Cornelius Barck, Josef Scherer, Otto Engelke trat der frische Tenor Hans Theurers, und um unsere beneidenswerte Frau Wehrenfennig und die überraschend gereifte Helene Stylianides gruppieren sich die Damen Heincke, Schwarz, Meyer-Olbrich und Kluge. Kunstverständig arbeitet Kapellmeister Carl Wolfram die musikalischen Schönheiten heraus, und der Fleiß des Chordirektors Georg Thiele läßt auch den Chor stetigen Fortschritt erleben. So zeigten die Opern „Fidelio", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Carmen", „Troubadour", „Afrikanerin", „Tiefland", bei denen rühmliche Sorgfalt der Ausstattung mit der Einstudierung wetteiferte, einen erfreulichen Hochstand unserer Bühne, der auch strengeren Anforderungen genügte. Eines besonderen Interesses erfreute sich als Neuheit Puccini's „Madame Butterfly", in der Frl. Stylianides die Leiden der unglücklichen kleinen Frau überzeugend darstellte. Unser meist recht kritisch angelegtes Publikum vertraut dem künstlerischen Geschmacke des Direktors und ist für die reiche Auswahl der Opern recht dankbar. H. Bülle

FRANKFURT a. M.: Die Oper brachte zu Spohrs Gedächtnis eine wohlvorbereitete Neueinstudierung seiner „Jessonda", deren noble Erfindung zugleich mit den Vorzügen der guten Aufführung auch diesmal wieder über das mäßige Textbuch und die geringe dramatische Ader seiner musikalischen Hülle hinwegtäuschte. Dr. Rottenberg leitete den musikalischen Teil sehr sicher; Christian Krähmer sorgte für stimmungsvolle Inszenierung und Regie. Auf der Bühne boten Frau Hensel-Schweitzer, Frau Gentner-Fischer, sowie die Herren Gentner und Breitenfeld ihr Bestes. — Außerdem übte das Gastspiel von Fritz Feinhals viel Anziehungskraft aus. Der geschätzte Sänger, der wohl zurzeit eine der weichsten und ausgeglichensten Baßbaritonstimmen unsrer deutschen Bühne besitzt, sang den Wotan und den Sachs mit großem Erfolg. Hier trat auch Hans Schilling-Ziemssen als Dirigent wieder einmal erfreulich hervor. Und unser treffliches Opernorchester, das nur tiefer gelegt werden müßte, bewährte sich bestens.

Theo Schäfer

GENF: Als Gast unseres Theaters ist Frl. Ketten (Carmen, Mignon) rühmlich hervorzuheben. Sie verbindet schöne Stimme mit guter Schulung und dramatischem Talent. Vor Uebertreibungen im Spiel sollte sie sich hüten.

Dr. Lothar Wallerstein

HAAG: Die französische Operngesellschaft brachte uns, wie alljährlich, die üblichen Wiederholungen, um das neue Solistenpersonal dem Publikum vorzustellen. Diesmal ist es der Direktion gelungen, einige vorzügliche Kräfte zu engagieren, zumal im Gebiet der Spieloper. In Aufführungen von „Carmen", „La Tosca", „Mignon" und „Louise" stellten sich die Damen Céleste Gril, Bourgeois, Lise Delcourt, und die Herren Louis Dister, Roosen, Druine und Buche als talentvolle Sänger und Darsteller vor. Herman Rutters

HAMBURG: „Izeyl", Musikdrama in drei Akten von Eugen d'Albert. Man hat Eugen d'Albert, der in einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne zehn mehr oder minder umfangreiche Opernwerke geschrieben hat, die Schnelligkeit seines Schaffens zum Vorwurf gemacht. Mit Unrecht, wie mir scheinen will. Denn Eugen d'Albert ist nicht nur ein Künstler von starker produktiver Potenz, sondern auch ein Musiker von sehr leicht zu entflammenden Sinnen, von sehr bemerkenswerter schöpferischer Elastizität. Aber selbst wenn der Vorwurf zu Recht bestände, würde man ihn auf d'Alberts neuestes Opernwerk „Izeyl" nicht ausdehnen dürfen. Denn es sind bereits zwei Jahre her, daß d'Albert mir *en petit comité* die „Izeyl"-Musik, an deren Instrumentation er damals die letzte Hand legte, vorspielte. Fast zwei Jahre hindurch hat der Komponist dann noch das Werk mit sich herumgetragen, hat daran gearbeitet und gefeilt. Es ist vielleicht ein Minoritätsgutachten, das ich abgebe, wenn ich die Ansicht äußere, daß diese so entstandene Oper d'Alberts den Höhepunkt des bisherigen Schaffens des Künstlers bedeutet. Aber ich finde, daß der Vergleich mit den früheren Schöpfungen des Künstlers in den entscheidenden Punkten so sehr zugunsten von „Izeyl" ausfällt, daß man erst jetzt eigentlich berechtigt ist, d'Albert zu denjenigen zu zählen, von denen wir etwas Bedeutendes zu erhoffen haben. Denn herrschte bisher in allem, was d'Albert schuf, eine gewisse billige und flüchtige Technik, ein starker Mangel an Stilgefühl und ein skrupelloser Eklektizismus vor, so hat man an „Izeyl" vor allem doch die viel reinere einheitlichere Grundstimmung und die reifere Arbeit zu konstatieren. Zu einem eigentlichen persönlichen Stil ist es vielleicht diesmal ja auch noch nicht gekommen, ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis von den bewegenden musikalischen Ideen unserer Tage ist nicht in Abrede zu stellen. Aber was an „Izeyl" sofort sehr angenehm auffällt, ist das schöne innere Gleichgewicht der Musik, das sehr glückliche Erfassen der dichterischen Stimmung und deren zielbewußte Übertragung in das Reich der Töne. Und wenn man zugeben muß, daß Stil an sich etwas sehr Flexibles und Dehnbares ist, etwas, das sich nach dem individuellen Können ebensosehr richtet wie nach dem individuellen Empfinden, so darf man sogar vielleicht behaupten, daß in „Izeyl" auch die ersten Ansätze eines d'Albertschen Stiles sich finden. Wenigstens weiß der Komponist jetzt genau was er kann und was er von sich verlangen darf. Er schreibt

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

keine Musikdramen, sondern Musik zu Dramen. Er ist ein Theatraliker ersten Ranges geworden mit einem untrüglichen Blick für das Bühnenwirksame. Der Wille zum Drama ist es, der überall mit Energie sich bei ihm durchsetzt, und auf diesen Willen gründen wir auch unsere Hoffnungen. Aus seiner musikalischen Art reguliert sich das ganze merkwürdige Verhältnis des Komponisten zum Drama. Bei seinem mächtigen Respekt vor der Bühne vermeidet es d'Albert, uns mit differenzierter Psychologie abzulenken, uns mit der Jagd nach seelischen Finessen zu ermüden. Aber plötzlich erwacht, und zwar immer bei einer wichtigen dramatischen Cäsur, der Bühnenmensch in ihm. Dann erhebt sich zwischen uns und der Szene seine Musik wie ein gewaltiges Vergrößerungsglas, dann wirft sie wie aus einem unsichtbaren Reservoir angehäufte Lichtmengen und eine direkt ungeheure Energie des Ausdrucks auf die Szene. Die Motive, deren d'Albert sich in der neuen Oper bedient, zunächst mehr Etiketten für Personen und Situationen, wird man nicht als sehr bedeutend ansprechen können; aber die Einführung dieser Motive ist doch so geschickt, daß sie uns fast bedeutend vorkommen. Die namentlich in dem Schlußakt sehr ergiebige Melodik und die meisterhafte Instrumentation, die nur dort, wo sie dem herrschenden Zeitgeschmack Konzessionen zu machen geneigt ist, etwas manieriert anmutet, verstärken den durchaus günstigen Eindruck, den man von dem musikalischen Teil des Werkes empfängt. Aber leider wird sich der Verbreitung und der Lebensfähigkeit dieser Musik wohl die dichterische Grundlage in den Weg stellen, auf die sie aufgebaut ist. Es wird höchste Zeit, daß sich d'Albert von Rudolf Lothar trennt. Daß Lothar kein Dichter ist, brauchte nicht erst durch „Izeyl" bewiesen zu werden. Aber niemals zuvor hat er sich ähnlich ungeschickt benommen, wie diesmal. In dem Drama Silvestre's, das der Franzose für Sarah Bernhardt geschrieben, fand er an sich zweifellos einen Stoff, der alle die Eigenschaften in sich barg, die ihn befähigten, ein gutes Opernbuch abzugeben. Aber was er da aus der indischen Kurtisanengeschichte gemacht hat, ist im ersten Akt eine Meyerbeeriade schlimmster Sorte geworden, im zweiten Akt ein reichlich sentimentales, innerlich unwahres und mangelhaft gestütztes Entsagungs- und Bekehrungsdrama, und im letzten Akt wirft Rudolf Lothar dem billigen Effekte zuliebe die ganze Tendenz, in die man sich mühsam hineingefunden hatte, wieder um und gerät in ein direkt ärgerliches Operntum hinein. Die Aufführung, die das Werk an der Hamburger Bühne unter Brechers hingebungsvoller Leitung mit Edith Walker als unübertrefflicher, darstellerisch wie gesanglich geradezu kapitaler Izeyl und Max Dawison als edlem, von überirdischem Glanze verklärtem Prinzen fand, war außerordentlich günstig. Mit den Hauptdarstellern, dem Dirigenten sowie dem Regisseur dieser Aufführung, Hermann Gura, wurde d'Albert stürmisch hervorgerufen.

Heinrich Chevalley

KÖLN: Als Neuheit erschien Puccini's „Bohème" im Spielplan des Opernhauses, nachdem man das Werk bisher nur einmal von der Gesellschaft des Brüsseler Monnaie-Theaters bei den Festspielen darstellen sah. Die Aufführung wurde der Eigenart der Oper in hohem Maße gerecht. Otto Lohse hat eine überaus feine, den Humor voll erfassende, in den tragischen Momenten tief packende Dirigentenleistung geboten. Auf der Bühne zeichnete sich Claire Dux als empfindungsstarke, trefflich singende Mimi besonders aus. — Karl Mayer, den man als unvergessenen, vielbeliebten ehemaligen Matadorbariton unserer Oper stets freudig als Gast begrüßt, sang soeben unter warmen Sympathiekundgebungen des Publikums den Don Juan und den Mephisto, die zu seinen alten Glanzrollen zählen.

Paul Hiller

LEIPZIG: Die zwei neuen Einakter „Der tapfere Kassian" und „Venus im Grünen" ergaben in Zusammenstellung mit der älteren und hier nicht mehr unbekannten einaktigen Oper „Colombine" am 30. Oktober einen interessierenden Oscar Straus-Premiereabend des Neuen Theaters. Zu der den Abend eröffnenden, von Arthur Pserhofer nach einer Bajazzade Erich Korns verfaßten, nicht besonders neuartigen aber sattsam erregenden Spieler- und Kurtisanen-Tragödie „Colombine" hat Oscar Straus eine wirksam charakterisierende und illustrierende Musik komponiert, als deren Höhepunkte nicht verschiedene leichtgeschürzte Solo- und Duogesänge, sondern die sehr ernsthaften, zum Teil von den leidenschaftlichen Weisen einer Zigeunerkapelle durchwebten Verarbeitungen eines drastisch gearteten Golddurst-Themas und die selbst in ihren Tanzklängen düster gefärbte Begleitmusik zur Traumpantomime achtunggebietend hervortraten. Fesselnder wirkte die in ernstem, selten nur trivialere Melodiewendungen mitaufnehmendem Volksliedtone gehaltene und eigenartig reizvoll mit Klavier- und mit Flötenklängen durchsetzte Musik zu Arthur Schnitzlers sprachschöner dramatischer Überbrettl-Ballade „Der tapfere Kassian", und mit Spannung folgte das Publikum dem altertümelnden Dramolet, in dem das „fallende" Weib dem Frauen fesselnden und Schwärmer aus- und totstechenden Renommisten zufällt. Ganz auf Operettencharakter gestellt ist das von Rudolf Lothar gedichtete, durch allerhand Brigantenhumor und halbsichtbare Entkleidungsszenen erlustierende Scherzspiel „Venus im Grünen", dessen gefällige Musik, insonderheit das anmutige Quartett „Ein herrlich Bild, das muß ich sagen" und das scharmantgroteske Tanz-Duettino „Wer im Küssen nicht ganz sattelfest" lebhaft ansprechen konnten. Mit dem seine Einakter persönlich dirigierenden Komponisten, der nach jedem Werke mehrmals auf der Bühne erschien, wurden schließlich auch die mit rühmenswerten Leistungen am Erfolge der Premieren beteiligten Bühnenmitwirkenden Frl. Fladnitzer (Colombine und Giulietta), Frl. Bartsch (Sophie), Frl. Sanden (Viola), Herr Kase (Bajazzo und Fierrabras), Herr Schroth (Baron Harlekin und Martin) und Herr Lüppertz (Kassian), der eine mitanwesende Librettist Rudolf Lothar und der um das hübsche Arrangement des Bühnenbildes verdiente Regisseur Dr. Loewenfeld mit mehrmaligem Hervorrufe für den unterhaltsamen bunten Einakter-Abend bedankt.

Arthur Smolian

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

LONDON: In His Majesty's Theater kam ein „lyrisch-musikalisches Drama" mit Musik von Josef Holbrooke zur Erstaufführung. Es betitelt sich „Pierrot und Pierrette", und der Text von Grogan behandelt das Thema von den beiden Liebenden, die sich in Sehnsucht, einmal die Freuden der großen Welt zu genießen, von einander trennen, sich aber reuig wieder zusammenfinden in einer etwas philosophischen, zu musikalischer Bearbeitung keineswegs geeigneten Weise. Holbrooke hat hierzu eine schwere, etwas monotone Musik geschrieben. Das Publikum stand dem Werke ratlos und unbehilflich gegenüber; es verkennt keineswegs Holbrooke's Talent, das sich auf symphonischem Gebiete erfolgreich betätigt hat; aber hier ist ein großer Apparat für eine recht bescheidene Idee aufgeboten, und das Mißverhältnis ist zu offensichtlich, als daß dem Werke ein längeres Bühnenleben beschieden sein könnte. — Die Carl Rosa Opera Company brachte in dieser Woche ein erfolgreiches Gastspiel am Covent Garden Theater; das Hauptereignis war eine „Carmen"-Vorstellung, in der Coates den Don José sang. „Tristan und Isolde", weniger besucht als Bizet's Oper, fand in guter Besetzung eine würdige Wiedergabe.

F. Wagner

SCHWERIN: Das Hoftheater hat bei der Erneuerung seiner Solokräfte schätzenswerte Erwerbungen gemacht. Die neuen Kräfte konnten in einer Reihe von klassischen Opern die schönen Früchte ihrer Kunst darbieten. Der Heldenbariton Mohwinkel rückt mit seinem geistvollen Vortrag und seinem künstlerischen Gebärdenspiel seine Bühnengestalten in eine charakteristische Beleuchtung; Stimme, Persönlichkeit und Temperament bescherten einen zwar jugendlichen, aber darum nicht minder wahren Hans Sachs. Mit den Formen einer ungesuchten Vornehmheit bei maßvoller Empfindung verbindet der lyrische Bariton Kruse einen jugendfrischen Wohllaut des Gesanges. Nicht minder berechtigen die Frauengestalten der jugendlich dramatischen Sängerin Frl. Bekker zu den besten Hoffnungen; der Alt des Frl. Geßner erfreut durch eine sympathische Weichheit bei ausreichender Tiefe; die Soubrette Frl. Leclair wird ihre stimmlichen Fähigkeiten vertiefen können. Das neue frische Blut, das nun zirkuliert, verspricht in den errungenen Erfolgen eine fruchtbare Zukunft.

Fr. Sothmann

STOCKHOLM: Vom Ende der vergangenen Saison ist noch eine Erstaufführung zu verzeichnen: „Andrea Chénier", das französische Revolutionsdrama Umberto Giordano's, ging am 17. April in Szene. Die Hauptfiguren des Dramas, dessen Musik ganz im Geiste der veristischen Werke Puccini's geschrieben ist, wurden von den Herren Nyblom und Strömberg und von Frau Oscar feinfühlend interpretiert. — Eine „Meistersinger"-Reprise wurde durch das Gastspiel Menzinsky's (als Walther) ermöglicht. — Ferner gastierten Frau Wedekind, Herold u. a. — Die jetzige Saison ist bisher durch zwei Neueinstudierungen gekennzeichnet: „Die Zauberflöte" und „Die Hugenotten" wurden nach mehrjähriger Ruhepause aus dem Theaterarchive hervorgeholt. — Der Austritt John Forsell's, der an die Metropolitan-Oper in New York engagiert worden ist, hat unserem Theater einen schwer ersetzbaren Verlust zugefügt.

Ansgar Roth

STUTTGART: Die Vorbereitungen für eine Neuinszenierung des „Don Juan" in der neuen Übersetzung von Ernst Heinemann[1]), die nun zur Tat geworden ist, haben in den letzten Wochen alle Kräfte des Hoftheaters mehr in Anspruch genommen, als für den Spielplan gut war. In Dekorationen und Kostümen hat Pankok mit feinstem Stilgefühl und künstlerischem Geschmack den Don Juan Tenorio des Gabriel Tellez (Tirso de Molina) und seine Zeit wieder aufleben lassen. So malerisch schön die Bilder an sich waren, so wenig wollten sie manchmal mit ihrer geradlinigen Grandezza des altspanischen Milieus zur Grazie der Mozartschen Musik stimmen. Die Regie von Emil Gerhäuser hatte durch eine geschickte Dreiteilung der Bühne, die ein Verwandeln der Szenerie während des Fortganges der Handlung ermöglichte, für Fluß und Konzentration der Szenenfolge gesorgt. Max Schillings führte das musikalische Zepter mit feinem Geschmack, hatte aber mit mancher Unfertigkeit der in ihren Partieen zum größten Teil erstmalig wirkenden Sänger zu kämpfen. — Außer dieser Neueinstudierung sind zu nennen: die Aufführung der „Walküre", in der Alfred Goltz, der tüchtig aufwärtsstrebende junge Heldentenor, zum ersten Male den Siegmund mit gutem Erfolg sang, und eine Aufführung der „Meistersinger", die uns den neuen Sachs von Hermann Weil und den ebenfalls neuen Beckmesser von Ludwig Wiedemann, beide sehr vielversprechend für die Zukunft, brachte. Max Schillings gab auch diesen beiden Aufführungen als Leiter gute musikalische Abrundung und künstlerisches Leben.

Oskar Schröter

WEIMAR: Eine in vielen Teilen interessante, allerdings nicht immer den Intentionen des Bayreuther Meisters folgende Neuinszenierung des „Fliegenden Holländer" unter der aller Tradition abholden Regie von Schirachs und der gewissenhaften Leitung Raabes eröffnete unsere Theaterspielzeit in günstigster Weise. Der Widerstreit der öffentlichen Meinung über die neuen Regieanordnungen, sowie über die teilweise ungewohnte Temponahme lassen einen günstigen Rückschluß auf die selbständige Arbeit der verantwortlich zeichnenden Leiter zu. — Einen sehr guten Griff hat die Generalintendanz mit dem Engagement des zweiten Kapellmeisters Grümmer getan, dessen Leitung der „Jüdin" sowie des „Evangelimann" von musikalischem Verständnis, Gewandtheit und völligem Vertrautsein mit den Werken zeugte. Besonderes Lob verdienen Heinrich Zeller als Eleazar und Paula Ucko als Recha. — Eine Uraufführung: „William Ratcliff", Musikdrama in zwei Akten (vier Bildern) von Cornelius Dopper nach der gleichnamigen Heineschen Dichtung, hatte sich trotz einer im ganzen guten Wiedergabe kaum eines Achtungserfolges zu erfreuen. Der gespendete

[1]) Vgl. Heinemanns Aufsatz „Zur Textfrage und zur Aufführung von Mozarts ‚Don Juan'" im zweiten Mozart-Heft der „Musik" (Jahrg. V, Heft 7). Anm. der Red.

Digitized by Google
Original from 21
UNIVERSITY OF MICHIGAN

laue Beifall galt mehr den Mitwirkenden. Meines Erachtens liegt der Fehler an der balladenartigen Dichtung Heines, die Dopper mit Ausnahme einiger Szenen ohne jede Änderung benutzt hat. Auch die gleichnamigen Opern Vavrinecz' und Mascagni's mußten an dem ungeeigneten Stoffe scheitern. Die Musik selbst ist teilweise sehr schön, so z. B. in der Schilderung des Lebens Ratcliffs. Hier handelt es sich aber in der Hauptsache um rein lyrische Momente; bei den wenigen dramatischen Höhepunkten versagt der Komponist jedoch, ebenso in treffender Charakteristik. Die beiden, allerdings viel zu lang geratenen, Zwischenspiele weisen mehr auf einen Symphoniker hin. Von einem eigenen Stil kann man auch nicht sprechen. Es ist ein Gemisch modern italienischer und französischer Schule mit den Prinzipien Wagners. Das Orchester unter Raabe bot eine einwandfreie Leistung. — Die übrigen Abende brachten eine bemerkenswerte Neueinstudierung des „Rheingold", sowie Wiederholungen aus der vorigen Spielzeit. — Von den neu engagierten Kräften genügen Frl. Gjertsen (lyrischer Sopran) teilweise, Herr Kuttner (Spieltenor) und Frl. Gough (Opernsoubrette) weder darstellerisch noch gesanglich. Deshalb mußte bei einigen Aufführungen zu Gästen gegriffen werden. Von diesen machte Frl. Wilms aus Wien als Cherubin in „Figaros Hochzeit" den günstigsten Eindruck. Carl Rorich

KONZERT

AACHEN: Ein vielversprechendes Programm hatte Schwickerath für das erste Abonnementskonzert zusammengestellt: Beethoven und Brahms. Beethovens achte Symphonie war seit längerer Zeit nicht gespielt, sie wirkte deshalb um so tiefer auf die Zuhörer. Beethovens Violinkonzert spielte unser aus Köln verschriebener neuer Konzertmeister Dietrich, der nach allem, was er bisher vorgetragen hat, ein ausgezeichneter Spieler und feinsinniger Musiker ist. Der Chor sang Brahms' Schicksalslied. — Im ersten Kammermusik-Konzert spielten die Brüsseler. Ihre erste Nummer galt Dohnányi (op. 15, Des-dur), der sich für soviel Sorgfalt und Pflege nur bedanken kann. Es klang freundliche Musik, guter Satz und tüchtiges Können aus den Saiten, aber ex ungue leonem konnte man nicht erkennen. Dagegen wirkte Beethovens op. 30 (B-dur) wie ein grandioser Torso. Auch hier bestrickten die Brüsseler durch die subtile Wiedergabe. Ein freundlicher Haydn labte die Zuhörer nach den Anstrengungen des Abends. — Im Instrumentalverein verliefen mehrere Konzerte und solistische Vorträge, ohne daß für ein weiteres Publikum das Bedürfnis eines Referates vorläge. — Die Volkssymphoniekonzerte sind wieder sehr stark besucht. Susanne Dessoir gab dort einen ihrer beliebten Abende. Der Eindruck scheint bei wiederholtem Auftreten schwächer, da sie nur das leichte Genre unter den Volksliedern bevorzugt. Schwerere Kost würde auch dem einfachen Manne besser behagen. Joseph Liese

ANTWERPEN: Die Saison beginnt erst Mitte November. Das einzige Konzert von Bedeutung seither war der Erinnerung des größten flämischen Tonsetzers, Peter Benoit, geweiht. Es vermittelte uns die Bekanntschaft älterer, sehr interessanter, wenn auch nicht auf der Höhe seiner großen Oratorien stehender Chorwerke: „Cain und Abel" und „Prometheus". Pugno spielte genial des Meisters herrliches Symphonisches Gedicht für Klavier.

A. Honigsheim

BERLIN: Der dritte Symphonieabend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß begann mit einer Novität, der Symphonie in c-moll „Mirjam" von Friedrich Gernsheim. Den vier einzelnen Sätzen des Werkes hätte der Tonsetzer Überschriften geben sollen, um dem Hörer einen Leitfaden zum besseren Verständnis seiner Musik mitzugeben. Man fühlt wohl, wenn im Finale zur Harfenbegleitung eine breite Melodie einsetzt, daß damit der Freudenhymnus gemeint ist, den die Schwester des Moses anstimmt nach der Errettung ihres Volkes aus der Hand der Ägypter. Auch wohl den Klageton, der den ersten Satz beherrscht, kann man sich erklären: Mirjam klagt im Zwange der ägyptischen Herrschaft, was sie mit ihrem Volke leidet. Aber das Scherzo mit seinem schnell dahinhuschenden Motiv wußte ich nicht unterzubringen in den Rahmen der alttestamentarischen Bilder. Jeder einzelne Satz ist, wie man das bei einem Künstler wie Gernsheim voraussetzen kann, aus prägnanten Motiven in sich geschlossen ausgearbeitet, das Orchester ist durchsichtig behandelt; es entbehrt nicht des poetischen Reizes, wie im Andante oder Finale. Ein Vorzug besteht auch in der Knappheit der Form. Die zweite Programmnummer brachte das Brandenburgische Konzert in F von Seb. Bach, bei dessen Ausführung der Dirigent die alte Trompete durch ein modernes Instrument, das Piccolo-Heckelphon ersetzt hatte, aber nicht zum Vorteil des Wohlklangs, denn der quäkige Ton paßte gar nicht hinein in den alten Tonsatz. Auch der heutige Flügel kann nicht das alte Cembalo ersetzen, das sich viel intimer mit den Orchesterinstrumenten verbindet. Als die Münchener und vor ihnen die Pariser Künstler uns auf ihren alten Instrumenten, unter denen sich das Cembalo befand, alte Musik vorspielten, haben wir erfahren, wie alte Kammermusik klingen muß. Den Schluß des Abends bildete Beethovens A-dur Symphonie, deren Einleitung, ganz besonders aber deren Finale Strauß mit seinem Temperament zu schönster Wirkung brachte. — Das dritte Nikisch-Konzert fing mit Cherubini's stolzer Ouvertüre „Die Abencerragen" an, darauf folgte der „Prolog zu einer Tragödie" von Max Reger, kurz gesagt, ein herzlich langweiliges Stück. Nach einem vielversprechenden Ansatze dehnt sich trübsinniges Tongebilde ohne prägnante Gegensätze in den Motiven, ohne kontrastierende Klangfarben in öder Eintönigkeit weit hin. Es kommt zu keiner Steigerung im Aufbau, zu der alles hindrängt und nach der die Spannung zurückgeht. Das Stück hätte halb oder noch einmal so lang sein können, denn man vermißt einen architektonischen Aufbau, durch den die Maße der einzelnen Partieen notwendig bedingt wären; man empfindet nur ein ödes Weiterspinnen, Aneinanderreihen der Stimmen im Orchester ohne Höhen und Tiefen, ohne Licht

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Schatten. Max Reger fehlt auch in diesem Prolog der Sinn für wirksamen Orchestersatz, für musikalische Architektur. Der Geiger Huberman, der das Brahmssche Konzert mit wundervoller klarer Tongebung und geistiger Durchdringung des Inhaltes spielte, erntete mit vollem Recht einen ungewöhnlich lebhaften Beifall, wie auch nachher die Schumannsche B-dur Symphonie, denn das Publikum atmete nach Reger bei Brahmsscher und Schumannscher Musik förmlich auf. E. E. Taubert

So ausgezeichnete Streichquartette auch existieren, an ihrer Spitze marschiert meines Erachtens doch das Brüsseler Quartett der Herren Franz Schörg, Daucher, Miry und Gaillard, welch letzterer nach einjähriger Beurlaubung wieder höchst erfreulicher Weise zu seinen mit ihm nunmehr länger als zehn Jahre verbundenen Genossen zurückgekehrt ist. Was dieses Quartett an Präzision des Zusammenspiels, Klangschönheit und innerem Anteil an den Kompositionen leistet, ist über jedes Lob erhaben. Eine glänzende virtuose Leistung bot es wieder einmal mit Glazounows a-moll Quartett op. 64, dessen Scherzo einen wahren Jubel des Publikums auslöste, dann zeigten die Künstler durch die durchgeistigte Wiedergabe des großen Beethovenschen B-dur Quartetts, daß sie auch hierfür den richtigen Stil treffen; überirdisch schön erklang die Kavatine. — Den romanischen Mitgliedern des trefflichen Flonzaley-Quartetts liegt doch die gewaltige Tragik des ersten Satzes des Schubertschen d-moll Quartetts nicht; dagegen geriet eine Sonate a tre von William Boyce († 1779) ihnen ganz wunderbar; daß darin das Hauptthema des Finale des eben erwähnten Schubertschen Quartetts antizipiert ist, war recht überraschend. — Florian Zajic und Heinrich Grünfeld hatten sich mit Leopold Godowsky verbunden, um Dvořàks f-moll Trio und das Mozartsche in C zu einer prächtigen Wiedergabe zu bringen. Dazwischen sang Klara Senius-Erler mit feinster Kunst und erlesenem Geschmack Lieder meist französischer Herkunft, die außer vom Klavier (Otto Bake) auch vom Violoncell begleitet waren. — Hervorragend waren wieder die Leistungen des Russischen Trio; zwischen Schuberts B-dur und Dvořàks Dumky-Trio gelangte die von mir schon früher an anderer Stelle gewürdigte Violinsonate von Akos von Buttykay op. 10 erstmalig zu Gehör; insbesondere schlug der in ungarischem Stil gehaltene flotte Schlußsatz sehr ein. — In neuer, wohl noch nicht definitiver Besetzung erschien das Holländische Trio, dessen Stammhalter der Violoncellist Jacques van Lier ist; für den in Amerika als Wüllners Begleiter weilenden Pianisten Bos war James Kwast, für den zum Kaufmannsstand zurückgekehrten Geiger van Veen Henri Petri eingetreten. Gern hörte man von ihnen Beethovens Tripelkonzert. Der Violoncellist spielte noch das fast bis zum Überdruß auf den Programmen erscheinende a-moll Konzert von Saint-Saëns. Das Ereignis des Abends war aber dank Georg Schneevoigts hinreißender Direktion die Wiedergabe der e-moll Symphonie von Tschaikowsky durch das Blüthner-Orchester. Trotzdem muß sehr energisch dagegen protestiert werden, daß diese Symphonie ebenso wie die „Freischütz"-Ouvertüre in letzter Stunde an Stelle der seit Wochen angekündigten c-moll von Brahms und des „Don Juan" von Strauß auf das Programm gesetzt worden war. — Jan Kubelik, der mit dem Blüthner-Orchester konzertierte, wurde mit Recht sehr gefeiert; fehlt ihm auch Innerlichkeit, so vergißt man dies doch ganz infolge seiner stupenden Technik und seines schönen Tons; den ersten Satz des Tschaikowskyschen Konzerts entsinne ich mich kaum je so vollendet gehört zu haben. — Felix Berber erwarb sich wieder einmal ein besonderes Verdienst durch Vorführung neuer, hier unbekannter Werke, ein Verdienst, das dadurch nicht geschmälert wird, daß seiner Wahl nicht völlig beigestimmt werden kann. Selbst seine glänzende Wiedergabe der deutschen Rhapsodie op. 31 von Friedrich E. Koch, der dabei selbst das Philharmonische Orchester leitete, konnte mich nicht davon überzeugen, daß mein früheres Urteil über dieses Werk auf Grund des Notenmaterials (Bd. 27, 179) zu hart sei. Eine Enttäuschung war für mich Hermann Zilchers gar zu lang gedehntes, auch eintöniges Konzertstück „Klage". Dagegen erschien mir das gleichfalls zur Uraufführung gelangende Konzert in einem Satze von Desiré Thomassin als eine entschiedene Bereicherung der Geigenliteratur. Die Thematik ist großzügig und kraftvoll, die Instrumentation geschickt, freilich oft fast zu prunkvoll, der Geigenpart recht dankbar; die stark an das Mendelssohnssche Vorbild erinnernde Kadenz ließe sich wohl noch ausmerzen.
Wilhelm Altmann

Itha Drechsler hätte sicherlich einen günstigeren Eindruck erzielt, wäre ihre Intonation nicht so unsicher. Bei ihrer prächtigen Stimme und ihrem starken Temperament dürfte fleißigstes Weiterstudium lohnend sein. Hoffentlich befolgt sie wohlgemeinte Ratschläge ernsthafter als Lillian Wiesike, die seit ihrem Auftreten in voriger Saison bedauerlicherweise keine Fortschritte gemacht hat. Der angenehme, wirklich wohlklingende Sopran ist derselbe geblieben, aber auch das Dauer-Tremolo; der Vortrag hat sich nicht vertieft; die Sängerin hat ihrem entschiedenen Gesangstalent eine nicht unbeträchtliche Schuld abzuzahlen. — Bessere Erfahrungen machte ich bei den Pianisten. Da ist zuerst Joseph Lhévinne zu nennen. Mit fast beispielloser Leichtigkeit löst er die schwierigsten technischen Probleme, ohne seine Bravour jemals als Zweck erscheinen zu lassen. Er ist durch und durch musikalisch und geht in seiner Aufgabe völlig auf. Er versteht Steigerungen aufzubauen, wie nur wenige es vermögen. Mit überlegener Meisterschaft trug er die f-moll Sonate von Brahms und die fis-moll Polonäse von Chopin vor, während er Chopin's H-dur Nocturne und Liszts „Loreley" sang und in Etüden Chopin's und der an und für sich unbedeutenden „Islamey"-Phantasie von Balakireff durch Grazie und Kunstfertigkeit verblüffte. — Daß nach ihm Frieda Winokur noch interessieren konnte, stellt ihr ein gutes Zeugnis aus. Sie erhebt sich sehr weit über die Durchschnittspianisten. Vielleicht hätte sie sich in einem wertvolleren Programm vorteilhafter präsentiert. Die von ihr gespielten „Slawischen Kompositionen" von Rubinstein, Paderewski, Tschaikowsky, Arensky, Liadow, Moniuszko-Chodorowski, Rachmaninoff

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Juon überragten kaum das Genre guter Salonmusik. Einzig die, allerdings teilweise seichte und schon sehr verblaßte Sonate von Rubinstein bot ihr in einigen Partieen Gelegenheit, tieferes Verständnis erkennen zu lassen, sonst mußte man sich mit Eleganz und ausgezeichneter, sehr geschmackvoller Kunstfertigkeit begnügen. — Mit den eben erwähnten Künstlern kann sich Ilse Fromm durchaus nicht messen, aber sie kann noch auf eine recht hohe Stufe gelangen. Schon jetzt gab sie in der fis-moll Sonate von Brahms eine achtbare Leistung. Der Ausdruck ist noch etwas matt. — Ein ganz respektabler Klavierspieler ist Jules Wertheim. Bei seinem Debüt, für das er sich in dem Violinisten Alfred Wittenberg einen vorzüglichen Mitwirkenden verschafft hatte, zeigte er noch keine Individualität, man gewann mehr den Eindruck eines äußerst gewandten Begleiters, der sich in Sonaten von Brahms und C. Franck zu viel unterordnete. — Die vielleicht früher schöne Stimme der Altistin Fanny Federhof-Möller ist nur noch in Resten vorhanden, die aber von guter Methode zeugen. Der mitwirkende Cellist Willy Deckert dürfte im Orchester eine schätzenswerte Kraft sein. Zum Solisten fehlt es seinem Ton doch an Weichheit und nötigenfalls an Fülle, er klingt dann roh, auch ist die Technik nicht sauber genug. In den Tempi der Sonate von Grieg vergriff er sich bedenklich. Eduard Behm führte den Klavierpart künstlerisch durch.

Arthur Laser

Der kleine Lengyel de Bagota ist meines Dafürhaltens das größte Klaviergenie, das seit d'Albert und der Carreño hervortrat. Vielleicht wird er sogar größer als beide, denn es war verblüffend, wie bei ihm jeder Ton im Lisztschen Es-dur Konzert „saß". Kaum ein einziges Danebengreifen, dabei aber eine Klarheit der Faktur, wie ich sie bisher nur sehr selten gehört habe. Prachtvoll ist die Einstellung der Hand auf die verschiedenen Anschlagsarten, je nach dem zu erzeugenden Toncharakter, prachtvoll die elastische Beweglichkeit aller Gelenke. Ein ganz vorzüglicher Lehrer muß hier gewaltet haben, und eine ganz einzig dastehende Begabung hat alle Einzelfaktoren echter Klavierkunst in ein überlegen müheloses Können umgesetzt, das jeden Kenner klavieristischer Probleme entzücken muß. „Aber das Seelische!" hörte ich sagen. Nun, erwartet man von einem 14- bis 16jährigen, der noch durchaus den Eindruck eines Knaben macht, die reife Innerlichkeit eines 30jährigen? Ich meine: wer eine Aufgabe wie dieses Lisztkonzert so zu lösen weiß, wie der kleine Lengyel, der ist ein Genie auch im außertechnischen Sinne. Wie viele „Erwachsene" ließ er auch an Ausdruck weit hinter sich! Und ist das alles „eingelernt" — wie ein sehr billiger Einwurf lauten könnte — so wird man getrost erwidern können: wer fähig ist, so etwas zu lernen, der ist eben ein ganz außerordentlich Begabter. Noch reifere Auffassung oder stärkere Sensibilität wäre Überreife und Dekadenz. Hier aber scheint mir die Möglichkeit gegeben, in steter Entwickelung zu Höchstem wirklich weiter zu reifen. Warten wir ab. Täusche ich mich, wer darf mich schelten? Es können ja tausenderlei Dinge einen Werdeprozeß stören oder gar vernichten. Sich ehrlich zu begeistern und warmherzig zu empfinden ist aber in jedem Falle ein gutes Recht . . . auch eines Kunstreferenten (den Ton auf „Kunst" gelegt), und auch die Gerechtigkeit anderen gegenüber erheischt eine dicke Unterstreichung des Falles Lengyel de Bagota. Das Konzert wurde von Albert Coates dirigiert, der sich auch mit dem Vortrage der flüssigklangvollen, wenn auch nicht sonderlich tiefen g-moll Symphonie von Kalinikoff, der Weber-Mahlerschen Zwischenaktsmusik aus den „Drei Pintos" und der „Apollo-Symphonie" als umsichtiger, eleganter und sehr beachtenswerter Dirigent erwies. Das bei dem Russen auf „Nikisch-Besetzung" verstärkte Philharmonische Orchester folgte seinem Führer mit Aufmerksamkeit und bekannter Elastizität. Wäre es aber nicht möglich, den Klang der Violinen in der Kantilene noch ein wenig mehr zu veredeln? Dem ausgezeichneten Orchester könnte das nur zum Besten gereichen! — Ignaz Friedman ist ein ganz eminenter Könner, er spielt tonschön und glänzend wie wenige, aber er ist doch mehr Virtuose als Innenkünstler, als starker Empfindungsmensch. Ich höre ihn trotzdem immer wieder gern, und mit mir viele andere auch, denn er gibt doch stets in seiner Art Ganzes. — Raoul v. Koczalski's zweiter Chopin-Abend bestätigte das nach seinem ersten Abend Gesagte. Wie man seinen Vortrag ein Zerrbild nennen kann, ist mir unverständlich. Übertrieb er auch entschieden die Verlangsamung des Mittelsatzes im Fis-dur Impromptu, so hat seine Vortragsart in ihrer meisterhaften Ökonomie und klaren Darlegung des musikalischen Baues doch etwas ungemein Instruktives und Überzeugendes. Nur eines fiel mir wieder auf, was ich neulich zu erwähnen vergaß: läßt sich das Forte und die Kantilene nicht manchmal weicher und blühender geben? Teilweise schien es mir am Anschlag zu liegen, allerdings teilweise auch am Flügel und der Akustik des Blüthnersaales. — Dr. James Simon gehört in die Klasse der gediegenen Pianisten, deren Spiel erfreut, ohne freilich eine sonderlich fortreißende Kraft in sich zu haben. Als Komponist von sechs Klavierstücken zeigte er sich weniger vorteilhaft. Man vermißte darin zu sehr rein musikalische Gedanken, deren überzeugende Entwickelung und die Spur einer eigenen Schaffenskraft. — Über Franz Naval ist kaum Neues zu sagen. Man kennt seine geschmackvolle Gesangskultur, ihre Vorzüge und ihre Mängel (Breite der e und oft zu dunkle Vokalisation, dazu diesmal öfters nicht genügend klare Aussprache). An seinem ersten Liederabend mußte er sich stimmlich auffallender als sonst schonen. So entstand schließlich eine larmoyante Gleichmäßigkeit der Tongebung, für die die wenigen sieghaften Endfortes kaum hinlänglich entschädigten. Mit seiner „modernen" Programmnummer (Fritz Fleck, Reger, Kaun, Stenhammar, Berger, Othegraven) hatte er bis auf den Erstgenannten wenig Glück. Da gibt es doch weit Wertvolleres und Dankbareres in neudeutschen Sangeslanden!

Alfred Schattmann

Über Leopold Godowsky als Techniker und Anschlagskünstler ist nichts Neues zu sagen; auch seine musikalische Physiognomie ist hin-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

reichend bekannt. Ich kann nur mit Bedauern konstatieren, daß, wenn er Beethoven spielt, wozu er sich hin und wieder entschließt, er mir nicht nur nichts zu sagen hat, sondern mein Empfinden empfindlich verletzt. Ähnlich geht es mir bei seinen Bearbeitungen alter Klaviermusik. — Aus Ernst von Dohnányi fühlt man dagegen, was er auch spielen mag, ein reizvoll eigenartiges, persönliches Empfinden heraus. An seinem Klavierabend erschien er mir aber auffallend nervös, indem er die Motive seiner Themen sehr scharf und kantig konturierte. Besonders sei erwähnt, daß er die neue Clutsam-Klaviatur benutzte, die jeder, der sie probierte, für eine äußerst wertvolle Verbesserung im Klavierbau betrachten wird. — Leonid Kreutzer ist ein Klavierspieler mit großer Technik und gesundem, noch nicht „vermanieriertem" Empfinden. Möge er es sich auch ferner erhalten. — Bruno Mugellini will dagegen zu viel geben und verfällt infolgedessen in eine überraffinierte Vortragsart. Sein Spiel klingt erklügelt, ja bisweilen sogar geziert, und er scheut nicht einmal davor zurück, den Originaltext der Werke zu entstellen (Chopin's Etüden). Trotz allem wird er mir als eine nicht alltägliche Erscheinung in Erinnerung bleiben. — Bruno Eisner ist da gelandet, wohin ich ihn vor zwei Jahren steuern sah. Er ist ein zügelloser Draufgänger, der ein Bachsches Suitenpräludium wie ein Bach-Lisztsches Orgelpräludium, einen Beethovenschen Sonatensatz wie ein modernes Bravourstück herunterspielt. Das ist um so bedauerlicher, als er hin und wieder zeigt, welch starke technische und musikalische Fähigkeiten in ihm liegen. Noch eins: dieser Pianist kann fast keine Bachsche Manier rhythmisch richtig, d. h. geschmackvoll im Sinne der Autoren des 18. Jahrhunderts, ausführen; was für Lehrer muß er gehabt haben! Hermann Wetzel

Marie Luise Nößler-Betke. Ihr zum Mezzosopran neigender Alt ist von dunklem, weichem Klange; die Höhe ist etwas erzwungen. In ihrem Gesange lebt das kalte, schöne Gefühl der alten Zeit, der Zeit der Salons: im Konzertsaal ist sie etwas deplaziert. Am besten liegen ihr Volkslieder, am schlechtesten Gesänge der edlen Pose, wie die Richard Wagners. — Heinrich Pestalozzi war an seinem Abend offenbar indisponiert: die Wahl der Gesänge wäre bei diesem intelligenten Sänger sonst nicht zu begreifen. Daß er aber seine Kunst versteht, konnte man gerade bei dieser Gelegenheit sehen. — Erstes Winterkonzert des Charlottenburger Lehrer-Gesangvereins. Der Chor ist gut und weist namentlich in den tieferen Stimmen schönes Material auf (einige ganz herrliche Bässe); der Tenor dagegen ist etwas gewöhnlich und gequält. Alles nahm sich sehr zusammen und bot nach guter Vorbereitung in einem interessanten Programm Gediegenes, zum Teil Vortreffliches. Alfred Simon (Klavier) produzierte sich als Solist. Sein Spiel ist sinngemäß, aber noch zu sehr im Technischen steckend und nervös-ängstlich. — Otto Weinreich (Klavier), Martha Oppermann (Gesang). Ein unaufhörliches Tremolo und die ganze Art der Tonbehandlung verleihen der Sängerin etwas Banales. Das Material aber ist vortrefflich und es ließe sich noch manches gut machen. Das Spiel des Pianisten ist ohne höheren Schwung (daher für Liszt unzulänglich) aber solide-straff im Rhythmischen und im Technischen fast tadellos. Die Klavierkompositionen von Paul Juon machten nur wenig Eindruck. — Anna Hesse verfügt über ein sprödes, aber ziemlich tragsames Organ (Sopran); die Tonbildung ist weit besser als die Gesangskunst. Der Vortrag ist nichts weniger als anregend. — Robert Kothe sang alte deutsche Lieder und Balladen zur Laute. Er ist ein feiner Künstler und eine erfreuliche Erscheinung im Konzertsaal. Er ist sehr musikalisch (eine leise Detonation störte zuweilen) und hat Sinn für die alte Sing-Sang-Weise. Sein Vortrag ist etwas forciert derb, aber klar und ausdrucksvoll; er ist ein ausgezeichneter Sprecher. Die interessante Harmonisierung der älteren Lieder soll nicht unerwähnt bleiben. Arno Nadel

Louise Mac Kay hat keinen kräftigen, aber einen sehr wohlklingenden Sopran. Ihr gilt der schöne Ton mehr als der sinngemäße Vortrag; so erzielte sie denn auch mit Liedern von Haydn, Spohr und Mozart größere Wirkung als mit solchen von Schubert und Franz. Am Klavier saß Cornelia Rider-Possart als vortreffliche Begleiterin; Oskar Schubert blies im letzten Liede seine Klarinette in allbekannter meisterhafter Weise. — Henrik Bolin besitzt einen kräftigen Bariton, ist jedoch noch in so dilettantischen Vortragsmanieren befangen, daß er als Künstler nicht ernst genommen werden kann. — Frieda Kuschner (Sopran) und Helene Praetorius (Klavier) gaben ein gemeinsames Konzert. Als eine echte Künstlernatur erwies sich die Pianistin; ein Konzert von Friedemann Bach in einer Klavierbearbeitung von Stradal, sowie Kompositionen von Chopin, Tschaikowsky und Mac Dowell spielte sie mit sicherer Technik und gutem Vortrag. Die Stimme der Sängerin ist für den Konzertsaal zu schwach, eine musikalisch beanlagte Natur scheint sie aber auch zu sein, denn das „Schwesterlein" von Brahms gelang ihr in der Stimmung außerordentlich gut. Sie sollte vor allem darauf bedacht sein, ihre Stimme zu kräftigen. — Einen Volks- und Kinderlieder-Abend im Kostüm mit Klavier- und Lautenbegleitung veranstaltete Emma Vivié. So vielversprechend sich die Ankündigung auf dem Programm ausnahm, so wenig entsprach das Gebotene. Frl. Viviés Gesang ist von Kunst weit entfernt und entschädigt dafür weder durch Temperament noch durch eine schöne Naturstimme. Das andauernde Unreinsingen war auf die Dauer unerträglich. — Elsa Dankewitz ist eine Sängerin, über die sich nichts Nachteiliges sagen läßt, die aber auch keine besonders hervortretenden Merkmale besitzt. Ihr Alt ist klangvoll und ihr Vortrag durchdacht. — Marga Bosüner gab mit dem Blüthner-Orchester unter Leitung von Xaver Scharwenka einen Klavierabend. Ihre Technik ist noch nicht ganz einwandfrei, auch fehlt ihr noch die physische Kraft für Fortestellen, jedoch ließ der Vortrag der langsamen Sätze, an denen sonst die meisten Pianisten scheitern, in jeder Beziehung nichts zu wünschen übrig. Max Vogel

Den Reigen der Sängerinnen eröffnete Susanne Dessoir, die wie immer durch ihre Fähigkeit, lyrische Gebilde reizvoll auszugestal-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ten, einzunehmen weiß. Sie kennt genau die Grenzen ihrer Begabung, und das ist zu loben. Ein paar Lieder Hugo Leichtentritts haben mir wohl gefallen, weniger diejenigen von Conrad Ramrath, der in der Wahl seiner Texte doch mehr Geschmack entwickeln sollte. Was soll man zu folgenden „Versen" sagen?: „Liebe kleine Melodie. Ein kleines, blondes Mädchen, das Blumen pflückt | auf einer grünen Wiese. Ein kleines, blondes Mädchen in milchweißem Kleidchen; | wilde Ringellocken | und feuerrot Hütchen | ein kleines, blondes Mädchen, das Blumen pflückt | auf einer grünen Wiese. | Ein kleines, blondes Mädchen mit Pausbacken | Großguckaugen | und Stumpfnäschen | ein kleines, blondes Mädchen, das Blumen pflückt | auf einer grünen Wiese. | Auf einer grünen Wiese im Sonnenschein; | wo die Gänse watscheln | am Erlenbach | ein kleines, blondes Mädchen, das Blumen pflückt | auf einer grünen Wiese. | Blaue Blumen; | weiße Blumen; | gelbe, rote Blüheblumen; | ein kleines, blondes Mädchen, das Blumen pflückt | auf einer grünen Wiese." Ich halte jede kritische Äußerung über dieses „Poem" zurück. Alle Hypochonder müßten dem Dichter — dessen Namen ich hier lieber verschweigen will — eine Dankadresse senden. Und so etwas wird komponiert, verlegt, gedruckt und — gesungen. Bravo! — Ihr folgte Anna Reichner-Feiten, die mit angenehmer und wohlgebildeter Stimme unter anderen ein paar Lieder mit Harfenbegleitung von Gustav Bumcke zu Gehör brachte; recht beachtenswerte Musik, die ihrer aparten Effekte halber willkommen geheißen werden muß. — In besondrer Erinnerung ist mir der schöne Abend geblieben, den uns Elsa Laube schenkte. Hier bekundete sich ein wirkliches Talent, das, von einem prachtvollen und gut-disziplinierten Organ unterstützt, seiner Aufgabe vollauf gerecht wurde. Recht überflüssig nahm sich der am gleichen Abend mitwirkende Geiger Hermann Irmer aus. Er spielte Wieniawski's d-moll Konzert, sowie Vieuxtemps' Fantasia appassionata mit guter Technik, doch mit wenig Charme. Diese Art Virtuosenmusik ist ohne die Staffage des begleitenden Orchesters kaum mehr erträglich. — Für die Darbietungen Juana von Loefen-Heß' habe ich mich nicht erwärmen können. Die Register sind noch recht unausgeglichen, die Aussprache wenig deutlich, und die nicht hinreichend entwickelte Atemtechnik zwingt die Sängerin, oftmals die Phrasen zu zerreißen und die Linie zu zerstören. — Was rechtes Studium vermag, zeigt Cläre La Porte-Stolzenberg. Meine Gratulation zu dem famosen Vortrag der Mozartschen Szene und Arie: „Ma, che vi fece, o stelle". Ganz wundervoll brachte sie noch später: Schumanns „Frauenliebe und -leben". — Recht buntscheckig war wieder das Programm des „Elite"-Abends. Man sollte meinen, daß die Zeit für ähnliche Veranstaltungen, in denen sich eine ganze Reihe von „Stars" mit ihrer Kunst einem hohen Adel und verehrten Publikum präsentieren, endgültig vorüber seien. Nach dem Anblick, dem der wohlbesetzte Saal der „Philharmonie" bot, scheint dem nicht so! Daß Ellen Gulbranson nicht auf das Podium gehört, wird keinen Kundigen überraschen; dasselbe ist bei d'Andrade, dem alten Ewig-Jungen, der Fall, dessen scharf-artikulierter Vortrag einer Arie aus dem „Maskenball" die Zuhörer zu frenetischem Beifall hinriß. Der gleichfalls mitwirkende Cellist Jacques van Lier entledigte sich seines Programms mit schönem Gelingen. Bleibt einzig die reife Kunst Emil Sauers, der Chopin's b-moll Sonate wunderherrlich interpretierte. Die Werke des romantischen Polen sind unter seinen Händen immer ein Erlebnis, und so resultierte, daß dieser Abend kein verlorener war. — Ich habe noch über das Konzert des Violinisten Adrian Rappoldi zu berichten. Der Geiger verfügt über einen schönen, satten Ton, wenn ihm die breite Kantilene dazu Gelegenheit gibt. Auch technisch ist er auf der Höhe und das Vieuxtemps'sche Konzert in fis-moll war eine anerkennenswerte Leistung. Neben ihm beteiligte sich Rudolf Zwintscher mit drei Intermezzi op. 4 von Robert Schumann solistisch. Etwas weniger Pedalgebrauch würde der Klarheit dieser Stücke nur zum Vorteil gereicht haben.

Gustav Kanth

Zu den vielen physiognomielosen Konzerten, die in den letzten Wochen den Konzertplan füllten, gehörte der Liederabend von Willi Kewitsch. Außer einer verständigen Art der Stimmbehandlung kann man dieser Sopranistin nichts Rühmenswertes nachsagen. — Wenig Befriedigung gewährten auch die Leistungen von Ethel Leginska, einer temperamentvollen und technisch versierten, in musikalischer Hinsicht aber recht unbedeutenden Pianistin, auf deren bunt zusammengewürfeltem Programm auch zwei schlechte Debussy-Imitationen von Withorne als Nova standen. — Da hatte Alex. Kiesslich, der Leiter der Konzertvereinigung des Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirchenchores, in seiner Programmaufstellung eine glücklichere Hand bewiesen. Er brachte zwei hübsche Novitäten zu Gehör: einen in harmonisch-gewähltem Satz geschriebenen Chor: „Heimat" von H. Pfannschmidt und eine interessante Bearbeitung Max Regers. Die übrigen neuen Stücke des Programms von Freudenberg und José Berr bedeuten jedoch wegen der wenig erfreulichen Textinterpretierung keine Bereicherung der Männerchorliteratur. In der Wiedergabe dieser Stücke bewies der nur zwölf Köpfe starke Chor eine seltene Sicherheit und eine so exakte Schulung, daß man dem Dirigenten für seine Erfolge nur Glück wünschen kann. Ganz besonders verdient aber das abwechslungsreiche und interessante Programm — die Mitwirkung lag in den Händen der leider stark indisponierten Altistin Anni Bremer — hervorgehoben zu werden. — Sehr anregend verlief auch der Liederabend von Helene Staegemann-Sigwart. Ihr immer noch weich und rund klingender Sopran erfreute, dank einer ausgezeichneten Technik, besonders in einigen italienischen Liedern, während ihr großes Vortragstalent und ihre Vertiefung der musikalischen Affekte mehr den deutschen Liedern ihres Programms zugute kam. Unter diesen befanden sich auch einige Lieder ihres Gemahls Botho Sigwart. Er macht mit der modernen, keineswegs aber erfreulichen musikalischen Faktur seiner Lieder den Eindruck eines gewandten Tonsetzers, der jedoch den musikalischen Ausdruck nicht beherrscht und sich daher in Einzel-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

heiten verliert. Immerhin war aber der Erfolg beim Publikum groß. — In dieser Hinsicht hatte sich auch die dänische Kammersängerin Ellen Beck nicht zu beklagen. Ihr Vortrag der Gluckschen Arie „Divinités du Styx" bekundete ein starkes Bühnentalent; Stimme und äußere Erscheinung der Sängerin nahmen in gleicher Weise für sie ein. Die musikalische Lyrik eines Brahms und Hugo Wolf lag ihr aber weniger, und es machten sich in diesen Stücken Schwächen in der Tonbildung und im Vortrag bemerkbar, die den gewonnenen günstigen Eindruck verminderten. Trotzdem scheint mir Ellen Beck der weitesten Beachtung wert, da die erwähnten Mängel sekundärer Natur und eine Folgeerscheinung der wenig glücklichen Liederwahl zu sein scheinen.

Georg Schünemann

George A. Walter sang die Müllerlieder von Schubert, ein verdienstvolles Unternehmen, da man leider von dem Zyklus meist nur Bruchstücke zu hören bekommt. Die Lieder, die ihm gut lagen, wie „Morgengruß" oder „Des Müllers Blumen" sang der Künstler ganz wundervoll mit feinster künstlerischer Delikatesse und edelster Technik. In „Feierabend" kam zu diesen Vorzügen noch eine vortreffliche Art des Charakterisierens. Dagegen stört bei Liedern, die über das f hinausgehen, das empfindliche Ohr ein ganz leises Zu-Tief-Singen. In Elsa Walter-Haas hatte der Künstler eine anschmiegsame Begleiterin, die auf alle seine Nuancen, selbst auf das über Gebühr schnelle Tempo in „Ungeduld", bereitwilligst einging. — Einen Geiger, dem eine große Zukunft blüht, lernte ich in Alexander Fiedemann kennen. Mich überraschte nicht nur die kühle Ruhe und die elegante Vornehmheit, mit der der junge Violinist alle technischen Hürden nimmt, so daß man die Gewißheit hat, er steht völlig über der Sache, sondern ich konnte mich auch seines großen Tones und seiner warmen, verinnerlichten Kantilene freuen. Die Unreinheiten, die ihm in Spohrs d-moll Konzert unterliefen, darf man auf das Konto einer berechtigten Aufregung setzen; das Beethoven-Konzert entschädigte dafür, und Mendelssohns e-moll Konzert spielte er mit kristallener Klarheit, obwohl sein starkes Temperament ihn zu einem außergewöhnlich schnellen Tempo hinriß. Das Philharmonische Orchester begleitete unter Gustav Hollaender nicht immer ganz diskret. — Einen durch unpünktlichen Anfang und zu lange Pausen über Gebühr in die Länge gezogenen Klavier-Abend gab Augusta Cottlow, die sich als eine temperamentvolle, durch funkelnde Brillanz des Passagenspiels besonders auszeichnende Pianistin vorstellte. Ihr Anschlag ist im Piano von einer dämmernden Weichheit, dagegen im Forte stahlhart. Leider verschwimmt viel durch übermäßigen Pedalgebrauch. Außerdem läßt das seelische Erfassen z. B. der F-dur Romanze von Brahms noch recht viel zu wünschen übrig. — Marie Tauszky ist eine Klavierspielerin, die technische Zuverlässigkeit, nuancenreichen Anschlag und geschmackvolle Darstellung mit einander vereinigt. Schumanns Phantasie-Stücke, op. 12, die ihr übrigens besser lagen als Beethovens 15 Variationen, waren vom Zauber poetischen Empfindens umwoben. — Bruno Hinze-Reinhold gab den ersten seiner Klavier-Abende im verdunkelten Scharwenkasaal. Er spielte Bach, Brahms und Schumann wie immer sehr sauber, sehr korrekt und vollständig einwandsfrei, aber man wird bei seinem Spiel nie so recht warm: das Gemüt, das Empfinden und die Seele kommen nicht auf ihre Rechnung. Bis zu einem gewissen Grade imponiert hat mir eigentlich nur die h-moll Rhapsodie von Brahms.

Max Burkhardt

BOSTON: Die Saison hat hier am 11. Oktober mit dem ersten Symphoniekonzert begonnen. Für die Plätze zu diesen Konzerten wurden heuer höhere Preise gezahlt als in den vorigen Jahren, ein Beweis, daß Max Fiedlers Dirigierkunst vom Publikum geschätzt wird. Das erste Stück war Beethovens Ouvertüre „Weihe des Hauses", die sich zur Eröffnung einer Reihe von Konzerten sehr gut eignet, obwohl sie nicht zu Beethovens Meisterwerken gehört. Im zweiten Konzert hörten wir als Neuheit Regers Werk „Symphonischer Prolog zu einer Tragödie", das etwas kühl aufgenommen wurde, obwohl man von ihm den Eindruck erhält, daß es ein bedeutendes Werk ist. Es ist, ganz im Gegensatz zu Brahms' „Tragischer Ouvertüre", sehr frei in der Form und bietet keine klare Entwickelung der Themen. Aber es enthält mächtige Kontraste: an manchen Stellen ist es so kraftvoll, daß es uns an die Tragödie „König Lear" erinnert, und an andern so zart, daß wir an Cordelia denken. Es ist jedoch bedenklich, in einer solchen Musik einen Plan zu finden, wenn ihr kein Programm untergelegt ist. — Geraldine Farrar hatte bei ihrem Wiederauftreten mit der Pianistin Olga Samarow großen Erfolg. Sie hat eine ausgezeichnete Stimme, und es ist sehr erfreulich, daß sie ihr Organ nicht durch übermäßige Anstrengung während der ersten Jahre ihrer Laufbahn geschädigt hat. Sie sang Lieder jeden Stils, von Rossini'schem Koloraturgesang bis zu den Feinheiten von Hugo Wolfs „Verborgenheit". Frau Samarow machte uns mit einem neuen Werk für Klavier und Orchester von Ch. M. Widor bekannt, das keinen sehr großen Eindruck machte, obwohl es einige sehr liebliche und auch einige kontrapunktisch geschickt gearbeitete Stellen enthält.

Louis C. Elson

CHICAGO: Die Saison ist eröffnet. Mit einem eigenen neuen Opernhaus und einer ständigen großen Operngesellschaft, die von der nächsten Saison ab hier spielen wird, tritt nun unsere Stadt in die Reihe der Großstädte des Ostens ein. Von Hammerstein in New York kommt die frohe Kunde, daß er uns das lang ersehnte Projekt endlich verwirklichen will. — Auch ein neues Symphonieorchester hat sich gebildet, das unter Leitung von Chevalier Emanuel mit einer Reihe von erstklassigen Sonntagskonzerten im „Auditorium" hervortreten wird. Für die Quantität musikalischer Genüsse wäre also gesorgt; es handelt sich bloß noch um die Frage nach der Qualität. — Die Konzerte des Thomas-Orchesters sind am 22. Oktober eröffnet worden und zeigen den vollen unveränderten Wert dieses Unternehmens unter Direktor Stock. Für diese Saison ist eine große Reihe von Neuheiten angekündigt, darunter: eine Symphonie No. 1 in c-moll von

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Friedrich Stock, eine dramatische Ouvertüre von Georg Schumann, das Erntefest aus „Moloch" von Schillings, Spanische Rhapsodie von Maurice Ravel und Symphonische Phantasie von unserm trefflichen Organisten Arthur Dunham. — Der Apollo-Chor unter Harrison Wild zeigt das Oratorium „Ruth" von Schumann und die h-moll Messe von Bach an. — Eine sehr interessante Organisation unter dem Namen Musical Art Society of Chicago, unter Leitung von Friedrich Stock und bestehend aus ungefähr 75 der besten professionellen Sänger unserer Stadt, wird mit a cappella Chören in zwei Konzerten auftreten.

Eugen Käuffer

BREMEN: Der zweite Abend der Philharmonie erfüllte in vollem Maße die hohen Erwartungen, die durch die bisherigen Darbietungen unseres neuen Dirigenten erweckt worden waren, und zwar diesmal auf recht verschiedenartigem Gebiete. Nach einer überaus feinsinnigen Wiedergabe von Mozarts g-moll Symphonie zeigte die farbenprächtige und stimmungsvolle Vorführung von Strauß' „Zarathustra" Ernst Wendel auch als hervorragenden Interpreten moderner Tonsprache, ein Urteil, dem dann mit dem „Meistersinger"-Vorspiel noch weitere Bestätigung verliehen wurde. Am selben Abend bewährte sich Artur Schnabel mit dem G-dur Konzert wieder als berufener Beethovenspieler. — In der Kammermusik ist bis jetzt nur die den Namen unseres Skalitzky tragende Künstlervereinigung mit einem glänzend verlaufenen Anfangskonzerte hervorgetreten, bei dem sich infolge langwieriger Erkrankung des Genannten Karl Halir mit den ständigen Mitgliedern Hugo Dechert und Georg Schumann zu einem ausgezeichneten, mit Bremen freilich nur in lockerem Zusammenhange stehenden Trio vereinigt hatte. — Von solistischen Veranstaltungen seien erwähnt das Auftreten des trefflichen „Nordischen Vokal-Trio" der Schwestern Koch, das besonders durch schöne Klangwirkung und ein eigenartiges Programm außergewöhnliches Interesse erweckte, ferner ein recht warm aufgenommener Liederabend unserer mehr durch feinsinnige Kunst, als sinnlichen Stimmreiz wirkenden jungen Sängerin Else Neumark und das wie immer mit durchschlagendem Erfolge gekrönte Konzert Willy Burmesters und seines vorzüglichen Begleiters Emeric von Stefaniai.

Gustav Kißling

BRÜSSEL: Die Concerts populaires eröffneten den Konzertreigen mit ihrem ersten sehr gelungenen Konzert. Haydns zweite Symphonie erfuhr unter Dupuis eine wirklich feine Wiedergabe. Wagners „Faust-Ouvertüre" und „Caprice espagnol" von Rimsky-Korssakow vervollständigten das Programm. Als Solist war Sauer gewonnen, der sich mit Beethovens Es-dur Konzert und Solostücken wieder als einer der ersten zeigte. — Die neuen Concerts classiques, die mit einem ungeheuren Programm (26 Konzerte) alle anderen tot zu machen glaubten, haben bereits nach ihrem zweiten Konzert kapituliert. Das Publikum brachte dem ungenügenden Orchester und seinem Leiter vollständige Teilnahmslosigkeit entgegen. Die beiden vorzüglichen Solisten Wanda Landowska und Jacques Thibaud erspielten sich einen sehr warmen und berechtigten Erfolg. — Das erste Concert Ysaye brachte zwei Novitäten: die „Symphonie française" von Th. Dubois (dem früheren Pariser Konservatoriumsdirektor), die durch gediegene Arbeit einen vorteilhaften Eindruck machte, obgleich man sich über des Tonsetzers konservativen Standpunkt — das Werk könnte vor 50 Jahren geschrieben sein — verwundern mußte; und dann eine sehr zahme „Petite suite" von Debussy. Da lobt man sich doch die sprudelnde „España" von Chabrier, die das Konzert beschloß. Ysaye dirigierte mit viel Geschick, und Pugno spielte in seiner genialen Weise das Brahmssche B-dur Konzert und „Les Djinns" (böse Geister) von C. Franck und wurde sehr gefeiert. Felix Welcker

DORTMUND: Ein genußreicher Sonatenabend von Marteau-Eickemeyer machte den vielverheißenden Anfang der Saison. — Hüttner brachte im ersten Solistenkonzert Bruckners d-moll Symphonie zu plastischer Wiedergabe, und Efrem Zimbalist erwies sich mit Lalo's spanischer Symphonie als temperamentvoller Geiger. — In einem Orgelkonzert trat Bossi mit Bevorzugung romanischer Werke als ausübender Künstler in rühmlichen Wettbewerb mit sich selbst als Komponisten. — Reiche äußere Ehren errang Robert Schirmer als Sänger und Pianist. — Der Musikverein brachte unter Prof. Janssen Bruchs „Achilleus". Die Chöre entfalteten nicht den gewohnten Glanz; unter den Solisten Eva Leßmann, Hertha Dehmlow und den Herren van Hulst, Kohmann und Seebach aber herrschte ein hohes Ebenmaß der Leistungen. — Am letzten Abend des Hüttnerschen Beethoven-Zyklus spielte der blinde Pianist Heinermann das G-dur Konzert mit vielem künstlerischen Feinsinn.

H. Bülle

DRESDEN: Das zweite Symphoniekonzert (Serie A) der Königlichen Kapelle brachte als Neuheit Fritz Volbachs Symphonie h-moll, ein Werk, dessen man sich aufrichtig freuen durfte, denn der Tonsetzer ragt nicht nur durch schöne Gedanken hervor, sondern weiß sie auch in klarer, durchsichtiger Form auszugestalten. Er hält sich von Kakophonieen durchaus fern, überrascht aber doch durch eigenartige Klangwirkungen; ja man darf ihm das Lob spenden, daß er es verstanden hat, die alte Form mit modernem Geiste zu erfüllen. Die Symphonie fand unter Adolf Hagens liebevoller Leitung eine treffliche Wiedergabe und bei der Hörerschaft sehr freundlichen Beifall; besonders gut gefielen die beiden Mittelsätze. Dem Gedächtnis Louis Spohrs war die Aufführung seiner Symphonie c-moll geweiht, die im selben Konzert zu hören war. An Würdigungen Louis Spohrs wird es in diesen Tagen nicht fehlen; wichtiger als historische Erinnerungsartikel sind die vielfachen Versuche, in diesem Erinnerungsjahre seine vergessenen Werke neu zu beleben. Aus deren Aufnahme in den verschiedensten Städten ergibt sich mit einiger Sicherheit eine Antwort auf die Frage, ob und inwieweit dieser einst so viel bewunderte Musiker, dessen Violinwerke ihm ja eine begrenzte Unsterblichkeit gesichert haben, mit seinen großen Orchesterwerken heute noch lebenskräftig wirkt. Für

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

unsere Stadt dürfte das Ergebnis negativ sein, denn weder seine c-moll Symphonie, deren Charakter so ganz und gar nicht zu der durch Beethoven geweihten Tonart passen will, brachte eine irgendwie tiefgehende Wirkung hervor, noch auch sein Quartett-Konzert a-moll für Streichquartett und Orchester, das der Mozart-Verein unter Max v. Hakens Führung in seinem ersten Aufführungsabend zu Gehör brachte. Obwohl das Quartett der Soloinstrumente mit Rudolf Bärtich, dessen immer größer und schöner werdender Geigenton seine Wahl zum ersten Königlichen Konzertmeister und Nachfolger Max Lewingers glänzend rechtfertigt, Joh. Striegler, E. Rokohl und Walter Schilling ganz vorzüglich besetzt war, vermochte die Komposition doch auf die Dauer nicht zu interessieren. Zwei vom Vereinsdirigenten für den Konzertgebrauch eingerichtete Arien von Händel konnten nicht zur rechten Geltung kommen, da die Sängerin Anni Bremer ihnen stimmlich durchaus nicht gewachsen war. Ich möchte diese Gelegenheit benützen, um dem von mir sehr hochgeschätzten Mozart-Verein den Gedanken nahe zu legen, ob es sich für ihn nicht lohnen würde, künftig nicht nur die Werke alter, toter Meister aufzuführen, sondern auch ab und zu einen derjenigen Lebenden zu Worte kommen zu lassen, deren Schreibweise den musikalischen Grundsätzen des Vereins entspricht. Es gibt meiner Überzeugung nach treffliche Tonsetzer genug, die nicht „modern" genug sind, um im lauten Musikleben des Tages zur Geltung zu kommen, die aber gerade für einen Mozart-Verein Passendes geschrieben haben. Und gerade diesen Komponisten sollten derartige Vereine die Aufführungsmöglichkeit bieten; sie würden sich dadurch einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf das gesamte Musikleben sichern. — An Kammermusik ist ein den drei Klassikern gewidmeter Trioabend der Vereinigung Bachmann, Bärtich und Stenz, sowie ein Brahmsabend des Petri-Quartetts hervorzuheben. — In Roths Musiksalon und in einem Konzert der Dresdner Musikschule wurde der Versuch gemacht, dem Komponisten Paul Juon hier ausgiebig gerecht zu werden. So lobenswert ein solches Bestreben auch stets ist, so wenig kann ich verhehlen, daß ich die Individualität Juon's nicht für stark genug halte, um ein Publikum stundenlang zu fesseln. — An Solistenabenden war kein Mangel. Elena Gerhardt mit Arthur Nikisch als Begleiter bereitete ihren Hörern durch ihre vollendete Gesangs- und Vortragskunst eine unvergeßliche Stunde. — In dem jungen Engländer Pitt Chatham lernte man einen Baritonisten von schönen Mitteln, guter Schulung und liebenswürdigem Vortragstalent kennen, der infolge seiner sicheren Beherrschung unserer Sprache und unseres Liederschatzes als deutscher Sänger gelten kann. — Meta Diestel und Adolf Benzinger erzielten als Sängerin, bzw. als Klavierkünstler einen vollen, wohlberechtigten Erfolg. — Herzlicher als Kubelik, dessen Meisterschaft etwas Hartes angenommen zu haben scheint, spielt Jacques Thibaud, dessen wunderbar lebensvollen und selisch bewegten Geigenton man mit inniger Freude auf sich einwirken ließ, da durch ihn aller kalter Glanz des Virtuosentums verhüllt wird. — Wolfgang Bülau, ein neuer Mann unter den Geigern, erwies sich als berechtigt, durch Technik, Ton und Vortrag nach einem Platze in der vorderen Reihe zu streben. — Emil Sauers Klavierabend zeigte, daß dieser bedeutende Pianist immer mehr das Virtuosentum hinter sich gelassen hat und zu den Höhen reiner Künstlerschaft emporgestiegen ist. — Ignaz Friedman erwarb sich mit zwei Klavierabenden Wertschätzung als tüchtiger Pianist, und Else Gipser verstärkte durch ein eigenes Konzert die gute Meinung, die man bereits von ihrem pianistischen Können und künstlerischen Streben hegte. — Ein Liederabend von Frieda Trodler-Striegler und eine Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie durch die Volkssingakademie unter Johannes Reichert vervollständigten in günstiger Weise das musikalische Gesamtbild. F. A. Geißler

ELBERFELD: Mit einer in den Chören, namentlich den Frauenchören, und dem Orchester ausgezeichneten Aufführung von Händels „Samson" haben unter Dr. Hans Haym die Abonnementskonzerte der Elberfelder Konzertgesellschaft begonnen, wobei sich das von Rudolf Ibach Sohn, Barmen, neugebaute und von Matthäus Pitteroff gespielte „Ibachord" (Cembalo) vorzüglich bewährte. Von den Solisten, Tilia Hill (Sopran), Martha Stapelfeldt (Alt), Ludwig Heß (Tenor), Hermann Weißenborn (Bariton), Hans Vaterhaus (Baß), konnten nur Martha Stapelfeldt (Micha) und Hermann Weißenborn (Manoah) voll befriedigen, Ludwig Heß (Samson) auch nur nach Seite charakteristischen Vortrags.
Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Das erste Konzert des Rühlschen Gesangvereins brachte uns einen neugewählten Dirigenten, von dessen Wirken man sich viel versprechen darf: Karl Schuricht, der bisher in Goslar tätig war und in Wiesbaden und Berlin sich ausgebildet hat. Er vermittelte Haydns „Schöpfung" sehr lebendig, plastisch und eindringlich, oft fast zu energisch schildernd, worin ihn Chor und Orchester aufs schönste unterstützten. Von den Solisten, sämtlich dramatischen Sängern, brillierte Frau Bosetti (München) durch hervorragende Technik, ließ aber im Ausdruck kalt, während Josef Tyssen (Frankfurt) und Karl Braun (Wiesbaden) sich stimmlich gut und mit erwärmender Gestaltung anschlossen. — In den Konzerten der Museumsgesellschaft brachte Willem Mengelberg an einem Freitag ein klassisches Programm, das den Werdegang der Symphonie von Bach über Mozart zu Beethoven darstellte, gleichfalls mit Hermine Bosetti als erfolgreicher Solistin, und an einem Sonntag eine Folge von internationaler Programmusik (Dvořák, Borodin, Wagner), der Alfred Höhn, der ausgezeichnete, großzügige Frankfurter Pianist, mit Tschaikowsky's b-moll Konzert und Chopin's f-moll Phantasie erhöhte Wirkung lieh. Die Orchesterleistungen waren glänzend. — Das vortreffliche Quartett Rebner brachte Beethoven (Quintett op. 29 und cis-moll Quartett op. 131) zu mustergültiger Wiedergabe. Das gleichfalls sehr tüchtige Rehberg-Trio ließ Mozart und Brahms ertönen, indes Martha Stapelfeldt durch ernste Liedervorträge sich in gute Erinnerung brachte. — Erfreuliches bot auch der Liederabend von Olga von Schmid

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Budapest) mit Willy Rehberg als Begleiter, der mit seinem Bruder Adolph Rehberg (Genf) einen instruktiven, rein musikalisch etwas ungleichen Vortrag sämtlicher Cellosonaten Beethovens brachte. — Als neuer Pianist führte sich Artur Reinhold (Leipzig), ein reichbegabter Schüler Reisenauers, sehr gut ein mit einem schwerwiegenden und mannigfaltigen Programm. — Neben belanglosen Liederabenden, von denen einer etwas zu energisch für Carl Loewe eintrat, hinterließ Lula Mysz-Gmeiner im Verein mit Max Reger starke Eindrücke in reichgestalteten Liedern von Reger, Brahms und Schubert. Am gleichen Abend spielte Reger mit dem tüchtigen hiesigen Klarinettisten A. Riechers seine kontemplative Sonate op. 107 und mit den Herren H. Lange und C. Preuße (Horn) das prächtige Brahmssche Horntrio den Hörern zu Dank.

Theo Schäfer

GENF: Im Vordertreffen unserer Konzertsaison standen die Geiger. Stefi Geyer kann sich einer glänzenden Technik und großer Anmut im Spiel rühmen. Am besten gefiel uns das höchst interessante Konzert von Jaques-Dalcroze. Herr Dienzl verdient Lob als Begleiter, als Solist bewährte er sich nicht. — Jacques Thibaud erwies sich als einer der Ersten. Er besitzt seltene Exaktheit der Technik und einen berückend schönen Ton. Hätte er nur noch etwas furor teutonicus zu seinem französischen Charme! Schade, daß er die Orchesterkonzerte von Mendelssohn und Bruch (d-moll) nur mit Klavier spielte. Dies sei kein Vorwurf für seinen Begleiter F. H. Rehbold, dessen Wiedergabe der „Franziskuslegenden" von Liszt künstlerisch auf der Höhe stand. — Der Violinist Herr Calascione spielte u. a. das Konzert von Ernst und den „Hexentanz" von Paganini. Sapienti sat! Sein Bestes ist die Technik der linken Hand. Der Unterzeichnete begleitete. — Jubelnd begrüßte man Bernhard Stavenhagen im ersten Abonnementskonzert. Die Erste und die Dritte Symphonie von Beethoven — als Beginn des Zyklus der neun Symphonieen — kamen zu prächtigster Wirkung. Seine hohe künstlerische Abklärung bewies Edouard Risler im G-dur Konzert von Beethoven. An seinem „jeu perlé" hatte man „reine" Freude. — Einen Deutschen Liederabend (Schumann, Wolf, Strauß) gab F. Thorold. Die Stimme ist groß, die Vortragsweise dramatisch, doch kommt das Poetisch-Lyrische zu kurz. Herr Aubert begleitete mit Stilgefühl. Seine Wiedergabe Schumannscher Phantasiestücke zeigte ihn als Pianisten in vorteilhaftem Lichte. — Lobend erwähnt sei das Konzert der vorzüglichen Sopranistin Frl. Luquiens mit Frl. Chossat, einer technisch reifen Pianistin.

Dr. Lothar Wallerstein

HAAG: Ein Liederabend von Wüllner und Bos und ein Konzert des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters mit Gustav Mahler an der Spitze bildeten den Anfang einer äußerst regen Saison. Das Künstlerpaar verabschiedete sich vor seiner amerikanischen Kunstreise und erntete mit einem schönen, inhaltreichen Programm den üblichen begeisterten Beifall eines zahlreichen Publikums. Von großer Wichtigkeit war das Konzert des Amsterdamer Orchesters: brachte es doch die niederländische Uraufführung von Mahlers Siebenter Symphonie unter persönlicher Leitung des Komponisten. Im allgemeinen verhielt sich unser etwas konservativ gesinntes Publikum dem riesigen Werk gegenüber ziemlich kühl; nur der geheimnisvoll gefärbte vierte Teil (die zweite Nachtmusik) vermochte die Begeisterung einigermaßen zu entfesseln, aber die suggestive Macht von Mahlers eminenter Persönlichkeit verfehlte ihre Wirkung nicht und man wußte schließlich die glänzende Aufführung doch lebhaft zu würdigen; zumal dem Dirigenten Mahler wurde eine lebhafte Ovation zuteil. Es ist zu bedauern, daß man uns nicht, wie in Amsterdam, durch eine Wiederholung Gelegenheit geboten hat, unsere ersten Eindrücke zu verstärken; eine einzige Aufführung genügt nicht, den Wert dieses Werkes völlig zu schätzen. — Weitere Konzerte des genannten Orchesters brachten als Solisten Elly Ney, die mit den Klavierkonzerten Mozarts (K. V. 450) und Tschaikowsky's (op. 23) viel Schönes und Glänzendes leistete, die 18jährige Germaine Arnaud, die durch eine feine Wiedergabe von Chopin's Klavierkonzert und César Franck's „Variations symphoniques" einen intimen Kunstgenuß bot und ein viel versprechendes Talent offenbarte, und die Altistin Ilona Durigo, die u. a. mit Diepenbrocks „Hymne an die Nacht" das Publikum zu entzücken vermochte. Das Orchester leistete unter Mengelberg's Leitung immer viel Schönes; zumal bot die durchaus vollendete Vorführung des französischen Programms am 23. Oktober (zweite Symphonie von Saint-Saëns, Saugefleurie von Vincent d'Indy und Fragmente aus „Roméo et Juliette" von Berlioz) einen verfeinerten Genuß. — Das Residentie-Orchester hat unter Leitung seines Dirigenten Dr. Henri Viotta die Reihe seiner Mittagskonzerte erfolgreich mit einem Konzert eingeleitet, dessen Mittelpunkt der Vortrag von Spohrs neuntem Violinkonzert durch Carl Flesch bildete und das also den Charakter einer Spohr-Gedächtnisfeier trug. Die etwas blasse, aber durch ihren Ernst und ihre Aufrichtigkeit immer anziehende Musik Spohrs fand eine stil- und geschmackvolle Wiedergabe; außerdem erwies Carl Flesch mit dem Vortrag von Kompositionen von Paganini und Bach sich als ein vielseitig entwickelter Meister seines Instruments. Das Orchester zeigte sich mit Thuilles Romantischer Ouvertüre, Grieg's Variationen über eine alt-norwegische Romanze und Richard Strauß' „Till Eulenspiegel" seiner Aufgabe vollauf gewachsen. — Von den zahlreichen Kammermusikkonzerten sei nur das wichtigste erwähnt. Der Violoncellist van Isterdaël plant vier Sonatenabende, in denen er eine Übersicht der Entwickelung der Cellosonate zu geben gedenkt. Der erste Abend war Bach, Brahms und Villiers Stanford gewidmet; interessant war die Wiedergabe von Bachs Sonate für Cembalo und Viola da Gamba, wobei van Isterdaël auch eine wirkliche Viola da Gamba mit vieler Virtuosität benutzte. Jedoch konnte nur Brahms' Werk begeistern, während Villiers Stanford keine ausgeprägte Persönlichkeit zeigte. — Erfrischende Eindrücke bot ein Trio-Abend dreier junger Künstler: Fräulein Hus (Violine), Willem Durieux (Violoncell) und Karel Bondam (Klavier), deren Wiedergabe Brahmsscher

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Schubertscher Trios viel Erfreuliches bot. — Der zweite Konzertmeister des Residentie-Orchesters, L. Angenot, bescherte uns mit einem Novitätenabend, der Werken von Gabriel Fauré (Klavierquartett op. 45), Reger (Trio op. 77a) und Dirk Schäfer (Klavierquintett op. 5) gewidmet war. Zumal das Quintett Schäfers, eine meisterhafte Komposition, erweckte viele Begeisterung. Am gleichen Abend erntete die Sängerin Tilia Hill mit Liedern von Reger und Bossi warmen Beifall. — Die hiesige Sopransängerin Marie Russer gab einen Liederabend; mit vieler Intelligenz, gefühlvollem Vortrag und sauberer Gesangstechnik sang sie Lieder von Wolf, Reger, Weingartner u. a.; mit einem Liederzyklus von dem niederländischen Komponisten Kor Kuiler („Der erste Ball") und geschmackvollen Liedern des Niederländers von Brucken-Fock („Schemerliedje" und „Processie") fand sie wärmste Anerkennung. — Ein ungemein frisches und vielverheißendes Talent zeigte auch die Haagsche Sopranistin Marie Haagmans, die nach Vollendung ihrer Studien in Berlin wiedergekehrt ist. — Schließlich seien noch genannt: Mischa Elman, ein Klavierduo-Abend der Schwestern Bertha und Betsy Wyers, ein Liederabend der Sängerin Susan Metcalfe und der Beethovenabend des Böhmischen Streichquartetts.

Herman Rutters

HAMBURG: Im zweiten Nikisch-Konzert brachten uns die Berliner Philharmoniker als Novität die amüsante, flüssig aufgebaute und geistreich instrumentierte Ouvertüre zu einem Lustspiel Shakespeare's von Scheinpflug. Die enthusiastische Aufnahme, die ein nicht allzu anspruchsvolles Auditorium dem Werkchen bereitete, darf uns gleichwohl nicht darüber hinwegtäuschen, daß diese Ouvertüre ihrem ganzen Gehaben nach doch zu sehr in das Gebiet des Niedlichen, in das Reich der Musiquette fällt, als daß man sie etwa für den einzig entsprechenden musikalischen Ausdruck Shakespeare's halten könnte. Denn eigentlich herrscht Shakespeare's Geist, Shakespeare's derber Humor doch nur in dem kleinen Seitenthema, das der Komponist einer Sammlung altenglischer Melodieen entlehnte, vor, während es im übrigen in der Hauptsache doch wohl auf eine Verwässerung Shakespeare's hinausläuft. Solisten dieses Konzertes, das mit einer sehr fein abgetönten Aufführung der „Tragischen Ouvertüre" von Brahms begann und mit der Vierten Symphonie Tschaikowsky's schloß, waren Lili und Alexander Petschnikoff, die in pietätvollem Gedenken an Spohr des Meisters ritterliches und liebenswürdiges h-moll Konzert spielten. — Im zweiten Philharmonischen Konzert machte Panzner sich verdient dadurch, daß er für Felix Woyrschs herbe, durchaus männlich ernst gehaltene c-moll Symphonie eintrat und dadurch einem Werke, das nicht nur als Musik von vornehmer Gesinnung, sondern auch als Beweis außerordentlichen Könnens sehr beachtenswert ist, erneut zu einem großen Erfolg verhalf. — Das erste der von dem hamburgischen Musiker John Julia Scheffler veranstalte Konzert brachte ein sehr apartes Programm: Saint-Saëns' bombastische, maßlos aufgebauschte, aber innerlich recht ärmliche c-moll Symphonie, den „Orpheus" Liszts und die allerliebsten, von Geist und Esprit getragenen Variationen für Klavier und Orchester von César Franck. Sowohl der Solist W. Ammermann wie der Dirigent vollbrachten mit der Wiedergabe dieses brillanten, meisterhaft gesteigerten Werkes eine kleine Heldentat. Leider war der Saal nur sehr schwach besucht, so daß man über die Zukunft dieser dankenswerten Schefflerschen Konzerte einstweilen noch in Sorge sein muß.

Heinrich Chevalley

KASSEL: Das erste Konzert der Königlichen Kapelle im neuen Opernhaus brachte die „Neunte" und zum Gedächtsnis Spohrs dessen zweite c-moll Symphonie, beides von Dr. Beier sorgfältigst vorbereitet, in guter Ausführung. Der gesangliche Teil der „Neunten" fand durch den Philharmonischen Chor und den Theaterchor wie die Solisten E. Herzog-Berlin, Frl. Herper und die Herren Baldszun und Wuzél durchaus würdige Vertretung. Dazu erfreute Frau Herzog mit Schuberts „Der Hirt auf dem Felsen" mit Klarinettensolo (Herr Lohmann) und „Ah! perfido" von Beethoven. — Die Kammermusik der Herren Hoppen, Kruse, Keller, Monhaupt war den Jubilaren Spohr (Streichsextett), Haydn und Händel (Passacaglia für Violine und Viola in Bearbeitung von Halvorsen) geweiht. Die Leistungen waren durchweg gute. — Auch Haydns „Jahreszeiten" fanden durch den Philharmonischen Chor unter H. Nagel eine wohlgelungene, erfrischende Wiedergabe, an der Frl. Keldorffer-Dresden und die Herren Reimers-Berlin und Bartram hervorragenden Anteil hatten. — Von Solistenkonzerten sei vor allem erwähnt das Auftreten Regers mit Schmid-Lindner und Elena Gerhardt. Das Hauptinteresse galt dem berühmten Kontrapunktiker, seinen Werken und seinem Spiel. Erregten seine Bach- und Beethoven-Variationen an sich in vielen Teilen ein gelindes Grausen, sein Spiel, besonders in der Begleitung der Sängerin, gefiel sehr. August Schmid-Lindner leistete Treffliches als Begleiter und Partner Regers, Erstaunliches in den Bach-Variationen, während Elena Gerhardt Lieder von Brahms, Wolf, Reger und Strauß zu entzückender Wirkung brachte. — Ein Balladen-Abend des Loewe-Sängers Karl Götz ließ ernstes Streben und Vertiefung in den Geist der Loeweschen Balladen erkennen, litt aber unter der ausschließlichen Vermittelung des fast Unbekannten und minder Dankbaren. — Ein großer Erfolg war dagegen ein Beethoven-Abend Frederic Lamond's.

Dr. Brede

KÖLN: Mit einem Spohr-Abend hat die Musikalische Gesellschaft des Meisters anläßlich der 50. Wiederkehr seines Todestages gedacht. Die Geigerin Erika Besserer hatte mit dem a-moll Konzert und dem Adagio aus dem d-moll Konzert einen in geistiger wie technischer Beziehung bedingungslos verdienten großen Erfolg. Mit der Siebenten Symphonie („Irdisches und Göttliches im Menschenleben") für doppeltes Orchester legte der Instrumentalkörper der Gesellschaft unter Fritz Steinbach volle Ehre ein. — Ein anderer Abend brachte den Pianisten Max Meytschick, dessen Temperament und außerordentliche Bravour mit Tschaikowskys Konzert und kleineren russischen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stücken einen Triumph feierten. — Eine durch H. Anders, M. Topstedt, J. Schmitz und M. Baldner gebildete neue Kölner Kammermusik-Vereinigung führte sich mit einem populären Morgenkonzert im Konservatoriumssaale recht günstig ein, indem Mozarts Streichquartett d-moll (No. 13) sowie Brahms' Klavierquartett g-moll mit Tony Epstein am Ibach in trefflichem Stile ausgeführt wurden. Dazwischen hörte man Sophie Wolf vom Opernhaus als leidliche Liedersängerin. — Frédéric Lamond ist unter den mit eigenen Abenden aufwartenden Solisten an erster Stelle zu nennen. Der ausgezeichnete Künstler erfreute durch sein erlesenes Beethovenspiel, das einen tiefen Einblick in Lamonds vornehme Meisterschaft gewährte. — Das mit einer packenden Wiedergabe der Beethovenschen Coriolan-Ouvertüre einsetzende dritte Gürzenich-Konzert enthielt ferner Richard Strauß' „Heldenleben", dessen Eigenart durch Fritz Steinbach eine ungemein verständnisinnige Auslegung fand. Bram Eldering gab der Sologeige ihre volle Bedeutung. Mit Beethovens Klavierkonzert Es-dur (No. 5) exzellierte Ferruccio Busoni, der dann weiter Klavierstücke aus „An die Jugend", höchst anregende, fein gemeißelte Bearbeitungen nach Bach, Mozart und Paganini, unter stürmischem Beifall, schließlich als Zugabe Liszts Polonaise mit eigener Schlußkadenz spendete. Die bei Steinbach selten fehlende Brahms-Nummer — oft ist's auch ein ganzer Abend — war diesmal der hier oft gehörte „Gesang der Parzen".

Paul Hiller

LEIPZIG: Der Grundcharakter vornehmer musikalischer Unterhaltsamkeit, den schöne Wiedervorführungen von Smetana's harfendurchrauschtem „Vyšehrad", Georg Schumanns ergötzlichen „Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema" und Goldmarks symphonischer Suite „Ländliche Hochzeit" sowie auch der höchst-stimmigen Frieda Hempel glänzende Darbietungen zweier Koloraturarien von Mozart und von Verdi dem vierten Gewandhauskonzerte gegeben hatten, blieb auch dem ersten Teile des fünften Abends gewahrt, der zwischen prächtiger Reproduktion der Ouvertüren zu „Oberon" und zum „Sommernachtstraum" ein beglückendes Wiederbegegnen mit dem seine edle Feinkunst an Spohrs e-moll Konzert und an eigenbearbeiteten klassischen Tanzstücken bewährenden Meistergeiger Willy Burmester brachte. Wie der Vortrag des Spohrschen Konzertes als würdige Nachfeier von Spohrs fünfzigstem Todestage gelten konnte, so wurde mit der „Sommernachtstraum"-Ouvertüre pietätvoll auf den just mit dem Konzerttage zusammenfallenden Todestag Mendelssohns hingedeutet. In seinem zweiten Teil aber führte dieses fünfte Konzert mit einer durch Arthur Nikisch gar herrlich vollbrachten Wiedergabe der e-moll Symphonie von Brahms eindringlich-gewaltig zur Leides- und Sehnsuchtswelt schicksalverfallenen Groß-Menschentumes hin. — Mit Brahmsschen Klängen — mit einer respektablen Reproduktion der c-moll Symphonie — begann auch das ausnahmsweise von Richard Hagel geleitete zweite Philharmonische Konzert des Wintersteinschen Orchesters, in dem weiterhin noch eine als impressionistisch-instrumentatorische Leistung imponierende Orchesternovität, die symphonische Dichtung „Hero und Leander" von Paul Ertel, das von Télémaque Lambrino mit impetuoser Bravour gespielte b-moll Klavierkonzert von Tschaikowsky und Beethovens sogenannte „Dritte Leonoren"-Ouvertüre dargeboten wurden. Herr Hagel erwies sich an diesem Abend als ein energiereich-tüchtiger Konzertdirigent. — Dem zweiten Konzert der Musikalischen Gesellschaft (Dirigent Georg Göhler) habe ich selbst nicht beiwohnen können. Das etwas seltsame, von Händels Concerto grosso in D-dur über Haydns D-dur Symphonie — die sogenannte zweite Londoner — zu Cherubini's „Ali Baba"- und Wagners „Rienzi"-Ouvertüre hinführende Programm soll unter anerkennenswerter Beihilfe des Blüthner-Orchesters mit vieler feiner Detailausarbeitung, aber auch mit befremdlichem Hineintragen von willkürlich Allzupersönlichem in Haydn und in Wagner durchgeführt worden sein und die Solistin des Abends Eve Simony insonderheit durch den Höhenglanz und die Beweglichkeit ihrer Stimme fasziniert haben. — Ein von Gustav Wohlgemuth im Zusammenkoppeln der beiden von ihm geleiteten Vereine „Leipziger Singakademie" und „Leipziger Männerchor" und unter Mitwirkung der vortrefflichen Altistin Margarete Ober und der Kapelle des 107. Infanterie-Regiments veranstalteter Brahms-Abend, in dessen Programm zum „Schicksalslied" und der „Alt-Rhapsodie" viele schönste gemischte Chöre, Frauenchöre und Männerchöre des Meisters gestellt waren, begegnete erfreulicherweise so weitgreifendem Interesse, daß der ausverkauften Generalprobe und dem ausverkauften Konzerte nun auch noch eine Wiederholung des Konzertes angereiht werden kann. — Reich gesegnet war das Konzertleben der letzten zwei Wochen mit kammermusikalischen Aufführungen. Der klassische Geiger Henri Marteau und seine hier und da noch etwas vorlaute Klavierpartnerin Ellen Saatweber-Schlieper vermittelten die erfreuliche Bekanntschaft mit Hugo Kauns wohlgeformter, klangschöner Sonate op. 82 und ein interessierendes Wiederbegegnen mit Ferruccio Busoni's tieferer Sonate op. 36a und krönten ihre Vorführungen mit der d-moll Sonate von Brahms. Fritz von Bose rief in seiner mit der warmherzigen Geigerin Pálma von Pászthory und dem gediegenen Violoncellisten Emil Robert-Hansen veranstalteten ersten „volkstümlichen" Trio-Matinee das uns mit seinem frischzügigen Scherzo und den Themen des dritten Satzes interessierende cis-moll Trio op. 100 von Philipp Scharwenka ins Leben zurück, spendete als feiner Solopianist Carl Reineckes edle und stets gern anhörbare „Variationen über ein Bachsches Thema" op. 52 und vereinigte sich schließlich mit seinen Mitwirkenden zu einer nur leidlich befriedigenden Wiedergabe von Schumanns F-dur-Trio. — Der gut-musikalisch und gesund-herzhaft geigende, in der Bogentechnik aber noch nicht völlig ausgereifte Dr. Wolfgang Bülau gab unter Assistenz des etwas unlustig und bei dem allerdings arg reizlosen D-dur Konzertstück von Franz Schubert sogar unerlaubt liederlich begleitenden Dr. Max Reger zwei von diesem herrührende Werke, die fis-moll Sonate und die „Suite im alten Stil" sowie

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch Corelli's „La Folia"-Variationen und J. S. Bachs erste Sonate für Solovioline auf recht befriedigende Art und Tonstücke von Mozart und von Schubert auf etwas unbefriedigende Art zum Besten. — Dem jungen, noch einiger Verfeinerung und Durchgeistigung bedürftigen Frankfurter Streichquartett, dem man für die Bekanntmachung mit Max Regers umgänglicherem, gedankenklarem und in den letzten beiden Sätzen wirklich erfreulichem op. 109 zu danken hatte, folgte mit klangschönen, hier und da durch Dehnungen, Luftpausen und willkürliche Pianissimo-Effekte etwas versüßlichten Darbietungen eines Beethoven-Quartettes, einer sehr beachtenswerten, der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts angehörenden „Sonata a tre" von William Boyce und des in den Schlußsätzen vollkommen schön ausgeführten d-moll Quartettes von Schubert das amerikanische Flonzaley-Quartett, und freudig wurden wiederum die vier Brüsseler Künstler aufgenommen, die diesmal als reichste Gaben Beethovens op. 132 und — im Verein mit dem mannhaft zugreifenden Fritz von Bose — das f-moll Klavierquintett von Brahms zu Gehör brachten. — Josef Weiss hat an seinem dritten Klavierabend uns eigene Kompositionen vorgeführt, und dabei vornehmlich mit einem virtuosen Variationenwerke und mit zwei gut-charakteristischen Phantasiestücken „Am Abend" und „Karnevalsszene" interessiert. — Der talentvollen Klavierspielerin Else Gipser ist mehr Selbstkritik und noch einige Anleitung zu mannigfaltigerer Anschlagsbehandlung, richtigem Pedalgebrauche und korrektem Phrasieren zu wünschen. — Ernst Münch, an dessen unter Hinzuziehung des Winderstein-Orchesters opulenter veranstaltetem Debütier-Abend Eduard Reuss seine geschickte und dezente aber doch allzu klaviergetreu dem Originale nachgebildete Orchesterbearbeitung der Lisztschen Dante-Phantasie (aus den „Années de Pèlérinage") erstmalig vorführte und damit achtungsvolles Interesse wachrufen konnte, spielte wohleingeübt und gut-musikalisch, jedoch ohne feineres pianistisches Ausgestalten und ohne virtuose Schwungkraft die Klavierkonzerte in b-moll von Tschaikowsky und in Es-dur von Liszt. — Nach dem Stuttgarter Adolf Benzinger, der mit seinem wahrhaft schönen Interpretieren Mendelssohnscher, Schumannscher und Brahmsscher Klavierwerke echte und reife Künstlerschaft offenbarte, ließen sich am Flügel noch die mit wohleinstudierten Leistungen aufwartende respektable einheimische Pianistin Clara Birgfeld, die Beethovens As-dur Sonate op. 110 und mehreres von Chopin und Liszt klar und nur etwas trocken darstellende Carola Lorey-Mikorey, und die hervorragend beanlagte, im Vortrage zierlicher, aber von äußerster Kraftanforderung freier virtuoser Kompositionen von Rameau, Schumann, Chopin und Debussy vorzügliches leistende, im übrigen aber mit einer übertriebenen, den ganzen Körper miteinbeziehenden Anwendung von Stellungen und Gewichtstechnik über ihre Kräfte hinausstrebende Ethel Leginska vernehmen. — Neben Lula Mysz-Gmeiner, die neuerdings mit ihrem warmtönigen Singen entzückte, wurden auch die wohlgebildete und sehr sympathisch singende Mezzosopranistin Meta Diestel und die in der dreigestrichenen Oktave und in der Gesangskoloratur wohlbewanderte einheimische junge Sängerin Käte Hörder mit vielem Beifall ausgezeichnet, indessen der altbeliebte schwedische Lautenist und Gesangsdeklamator Sven Scholander neuerdings sein großes Stammpublikum versammelt fand, und der mit räumlich und klanglich etwas beschränkten Stimmitteln nicht allzu gefühlstiefe und ausdrucksenergische Lieder recht liebenswürdig und anmutend vortragende William Pitt Chatham sich am freundlichen Zuspruch eines Gesellschaftspublikums erfreuen konnte. — Jan Kubelik begeisterte in alter Weise eine große Hörermenge, und in dem jungen Violoncellisten Hans Bottermund lernte man einen trefflich begabten und nahezu völlig konzertreifen Schüler Julius Klengels kennen.

Arthur Smolian

LONDON: Die Flut der Konzerte ist gegenwärtig eine solch große, daß es selbst dem pflichteifrigsten Rezensenten kaum möglich ist, allen Veranstaltungen auf diesem Gebiete beizuwohnen. Die Unterlassungssünden, die er begehen muß, sind aber nicht allzu groß; denn der Wert der Konzerte, vom rein musikalischen Standpunkt aus gesprochen, steht in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer Zahl. Immerhin ist eine Anzahl bemerkenswerter Aufführungen zu verzeichnen, und zwar meist auf dem Gebiet der Choralmusik. Die London Choral Society begann die Wintersaison mit der Aufführung eines „Sursum Corda" von M. Meredith; die Ausdrucksfähigkeit des Komponisten geht bei allem religiösen Ernst, der das Werk durchweht, nicht über ein recht bescheidenes Maß hinaus, und bezüglich der Themen werden starke Anleihen bei Komponisten der verschiedensten Richtung gemacht. — Die Queen's Hall Choral Society unter F. Leoni unterzog sich der Aufführung einer Komposition des bekannten Musikkritikers G. H. Clutsam, betitelt „The Quest of the Rapunzel", was man mit „Die Suche nach der Zauberwurzel" übersetzen kann, eines Chores mit Orchesterbegleitung, der zweifellos eine hübsche Erfindungsgabe und eine völlige Beherrschung der Technik verrät. — Das interessanteste Konzert der Woche war das von Eugène Ysaye, der Saint-Saëns' h-moll Konzert ganz wundervoll wiedergab. — Mark Hambourg übte die übliche Anziehungskraft aus; Brahms' Variationen über ein Thema von Händel gaben ihm Gelegenheit, seine seltene Technik zu zeigen. — In der Classical Concert Society spielte das Klingler-Quartett u. a. Schuberts d-moll Quartett, wobei es Gelegenheit hatte, sein schönes Zusammenspiel zu erweisen. — Das musikalische Niveau der sogenannten Ballad Concerts war bisher oft ein bedauerlich niedriges; in letzter Zeit ist hierin eine erfreuliche Besserung eingetreten; so wies z. B. das von Mssrs. Chappell veranstaltete Konzert ein vornehmes Programm auf, in dessen Verlauf Ada Crossley Lieder von Cornelius und Reger mit feinem Empfinden und geschulter Technik wiedergab. F. Wagner

STOCKHOLM: Zur Vervollständigung meines letzten Berichts ist noch von der Feier von Henri Marteau's 25jährigem Künstlerjubiläum zu melden, mit der die vergangene Saison ihren krönenden Gipfel erreicht hat. Nachdem der Jubilar im vierten ordentlichen Konzert der

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aulin'schen Orchestervereinigung mit dem Vortrag von Brahms' Konzert und der Bratschensolopartie in der „Harold"-Symphonie seinen schwerwiegenden Beitrag beigesteuert hatte, spielte er im eigentlichen Jubiläumskonzert außer Bachs großer d-moll Partita (mit Ciaconna) das Violinkonzert von Beethoven und das in A-dur von Mozart. Am selben Abend wurde auf seine Initiative eine Franz Berwald-Stiftung gegründet zur Ausgabe der zahlreichen Instrumentalwerke dieses Meisters, die bedauerlicherweise meist vergriffen sind, wenn sie überhaupt im Druck vorliegen. Einem Ausländer war es also gegeben, am Tage seines eigenen Jubiläums dem größten Tondichter Schwedens ein Ehrendenkmal zu errichten. — Die beiden letzten Symphoniekonzerte des Königlichen Theaters brachten Sinding's d-moll Symphonie und die „Neunte" von Beethoven als Hauptwerke. — Zwei Konzerte des Wiener Schubertbundes im Juni machten uns mit den Leistungen dieses ausgezeichneten Männerchors bekannt.

Ansgar Roth

STUTTGART: Die zweite Hälfte des Oktobers und die erste des Novembers sind mit Konzerten reich gesegnet gewesen. Die Hofkapelle hat bereits ihr zweites Abonnementskonzert unter Leitung von Max Schillings hinter sich. Das erste brachte nur Beethoven: „Coriolan" und c-moll Symphonie und in der Mitte die große Florestan-Arie in der ersten Fassung, von Karl Erb (Lübeck) gesungen, und das Violinkonzert und die Romanze in F-dur in meisterlicher Wiedergabe durch Henri Marteau. Im zweiten Konzert konzentrierte sich das Interesse auf Max Regers neuestes Orchesterwerk „Symphonischer Prolog zu einer Tragödie", von ihm selbst dirigiert. Die Schwäche des Durchführungsteiles dieses tiefgründig angelegten Werkes, die als erschlaffende Länge empfunden wird, ließ es zu einem unmittelbar einschlagenden Erfolg nicht kommen, immerhin wurde der Tondichter, wie in der am vorigen Tage gegebenen Kammermusik mit der neuen Klavier-Klarinetten-Sonate op. 107, dem ebenfalls neuen Streichquartett op. 109 und dem Trio op. 102 lebhaft gefeiert. Das interessante Programm des Konzertes bestand außerdem aus der Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck, zwei Konzerten für zwei Klaviere von Bach (c-moll und C-dur), von Reger und Philipp Wolfrum (Heidelberg) gespielt, und Richard Strauß' „Till Eulenspiegel". — Die Kammermusikvereinigung von Carl Wendling, Alexander Presuhn, Jakob Dominik, Richard Seitz und Heinrich Horstmann (Klarinette), die mit dem Reger-Abend sich ein freudig anerkanntes Verdienst erwarb, feierte außerdem in einem populären Kammermusik-Abend mit Unterstützung der Bläser der Hofkapelle das Andenken Louis Spohrs mit einer wohlgelungenen Aufführung des Nonetts in F-dur op. 31. — Der Verein für klassische Kirchenmusik gab unter der Leitung von S. de Lange und solistischer Mitwirkung von Marie Gerstäcker (Hannover), M. Diestel (Stuttgart), H. Kühlborn (Berlin) und Hermann Weil (Stuttgart) eine Aufführung der h-moll Messe von Bach. — In einer fast zu dichten Reihe von Liederabenden stellten sich in Berte Schelper, Emma Tester, Margarete Cloß, Hilda Saldern, Olga Welden, Maria Benk, Sanna van Rhyn, Ludwig Feuerlein und Karl Götz (Loewe-Abend) junge einheimische und auswärtige aufstrebende und schon bewährte Gesangskräfte vor, die durchgängig gute Erfolge zu verzeichnen hatten. Zu einer Zurückweisung von Minderwertigem war in dieser Fülle von Liedergaben erfreulicherweise keine Gelegenheit. — Als Pianisten suchten und fanden viel Anerkennung Lamond mit einem Beethoven-Abend und Dora Meyer (Stuttgart) und Else Gipser (Dresden). — Mit der Nennung einer Aufführung des ernststrebenden Orchestervereins unter der Leitung von Hugo Rückbeil und einer Schiller-Feier, bei der Ernst von Possart die zwei Melodramen „Kassandra" und das „Eleusische Fest" mit Musik von Max Schillings und die Hofkapelle unter Leitung des letzteren die symphonische Dichtung „Die Ideale" von Liszt gab, ist die Ausbeute der Berichtsperiode erschöpft.

Oscar Schröter

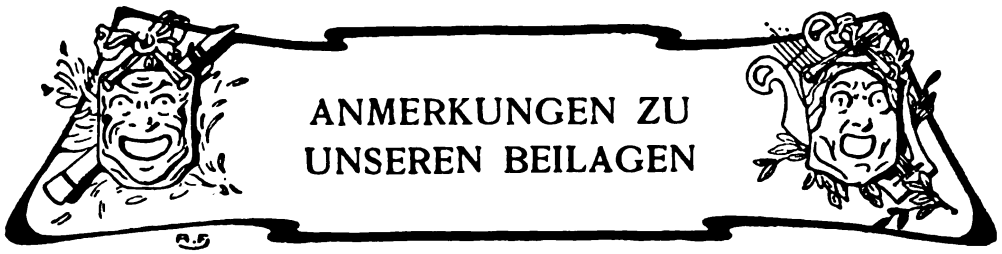
WEIMAR: Ich will nur das Bemerkenswerteste herausgreifen. Von lokalen Veranstaltungen, die diesmal überwiegen, sind in allererster Linie die ersten beiden Abonnementskonzerte des Hoftheaters unter der Leitung Raabes, sowie ein großes Kirchenkonzert der Großherzoglichen Musikschule unter der Leitung W. von Baußnerns zu erwähnen. Peter Raabe bot uns in geradezu mustergültiger Weise Mozarts Jupitersymphonie, Haydns Symphonie No. 13 G-dur, sowie Beethovens Vierte und Siebente Symphonie. Hier war Raabe so recht in seinem Element. Als Solisten feierten Ansorge (Es-dur Konzert von Beethoven), sowie die junge Edith von Voigtländer (die beiden Violinromanzen Beethovens) Triumphe. — Waldemar von Baußnern gab dem neugegründeten resp. verstärkten Chor (Gemischter Chor Weimar) Gelegenheit, sich in der Wiedergabe der Bachschen Kantate: „Ein feste Burg" im günstigsten Lichte zu zeigen. Leider genügten die weiblichen Solisten nicht. Dagegen erfuhr das Brandenburgische Konzert in F-dur eine stilgemäße Wiedergabe. — Die beiden Kammermusikabende der Streicher- und der Bläservereinigung unserer Hofkapelle verliefen in mehr als zufriedenstellender Weise. Erstere bot Beethoven: Streichquartett op. 18 No. 3 und Haydn: op. 64 No. 5. Dazwischen spielten Reitz und W. von Baußnern die Violinsonate B-dur von Mozart mit künstlerischem Feingefühl. Die Bläser erfreuten uns mit einem Quintett von Onslow, einer Flötensonate von Bach und dem entzückenden Sextett von Thuille. Die mitwirkende Sängerin Frl. Wandersleb aus Gotha genügte in keiner Weise. — Großer Beliebtheit erfreuen sich auch die regelmäßig stattfindenden Orgelkonzerte unseres trefflichen Stadtorganisten A. Landmann. — Von auswärtigen Künstlern entzückten der vorzügliche Beethovenspieler Lamond mit Werken der ersten und mittleren Periode, sowie der alljährlich wiederkehrende Willy Burmester mit seinem feinfühligen Begleiter Stefaniai ein beifallsfreudiges Publikum. — Auch der beliebte Lautensänger Kothe sang mit kleiner Stimme, aber um so raffinierterem Vortrag eine Reihe seiner zum Teil entzückenden Volkslieder und wußte das angeregte Publikum in seinen Bann zu ziehen.

Carl Rorich

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

WIEN: Alles in vollem Gange: Orchesterkonzerte, Liederabende, Klaviervorträge, Quartettveranstaltungen — und doch hat man nicht den Eindruck, „mitten in der Konzertsaison“ zu sein, wie es tatsächlich der Fall ist. Eine Flut von Musik, — aber eine, die nur dürftig zu tröpfeln scheint. Woher dieser triste, unlebendige, freudlose Eindruck kommt? Offenbar doch aus dem Gefühl der Künstlichkeit dieses ganzen Konzertlebens, das längst nicht mehr aus den Bedürfnissen des Publikums heraus gestaltet wird, sondern einzig aus dem der Konzertagenturen. Lebendige Teilnahme der Musikempfänglichen haben heute einzig die Symphoniekonzerte, und zu den bestehenden vorzüglichen drei Orchestervereinigungen Wiens könnte getrost eine vierte und fünfte treten und vermöchte — bei guten Vorführungen klug gewählter Programme — mit Sicherheit auf volle Säle rechnen. Ein Solist, und sei er allerersten Ranges, schon längst nicht mehr. Die Überzahl der Konzerte einerseits, der Freikartenunfug andererseits, nicht zuletzt das durch die Verpflichtung überlastete Budget, als Onkel oder Tante zu minderwertigen Veranstaltungen Billete lösen zu müssen — und es gibt keinen, der nicht in dieser Art Onkel oder Tante wäre — haben eine Abstumpfung herbeigeführt, die nur durch Sensationen aufzurütteln ist. Die Folge? Ein Konzertkrach, der nicht erst kommen muß, sondern der längst da ist, und der nur durch die wattierten Säle nicht offenbar wird, die von dem Agenten, der im Besitze der durch saftige Spesen vermehrten Defizitdeckung als einziger vergnügt schmunzeln kann, mittels Freibillets gefüllt werden. Aber lange kann es nicht mehr dauern: nur bis zu dem Augenblick, in dem die Einsicht der Konzertierenden stärker sein wird als ihre Eitelkeit. — Einige Novitäten: Eine Symphonie von Max von Oberleithner, durch Nedbal mit dem Tonkünstlerorchester auf das farbigste und temperamentvollste interpretiert: eine ersichtlich von Brucknerscher Weise befruchtete, vornehme und tüchtige Schöpfung von schönem Ernst, dem nur das Fesselnde der zupackenden Persönlichkeit fehlt. Ein neues Quintett von Weingartner, vom Rosé-Quartett (das heuer den ganzen Quartett-Beethoven spielt!) über alle Maßen herrlich gespielt: die sympathischste Schöpfung, die ich von ihm kenne, ohne all die Sentimentalitäten und Zitate der früheren Werke; in seinem ersten Thema sogar mit einem Anstrich von Größe, — dann freilich wieder ziemlich unorganisch, in Sequenzen schwelgend und mit mancher „letzter Beethoven“-Pose; aber durchaus nobel und mit manch reizvollen Klangwirkungen. Wenn auch immer nur Musik als Ornament, niemals als Ausdruck und Erlebnis. — Ein wirksames Lied Weingartners „Letzter Tanz“ hat die Hofopernsängerin Annie Pardo an ihrem gemeinsam mit der technisch soliden, aber weder emotionell noch intellektuell interessanten Pianistin Ida Fleischmann gegebenen Liederabend gesungen: wie ihre anderen Programmnummern mit angenehmen, nur nicht gleichmäßig durchgebildeten Mitteln und einer nervösen Anmut, die sehr hübsch wirkte, solange sie nicht allzusehr verflackerte. — Stella Krüger, eine Schülerin Ysaye's, ist sein gerades Gegenteil: bei ihm ist alles Wärme, Geist, Fülle, — bei ihr alles kühl, unempfunden, dürftig bei einwandfreier Technik. — Georg Szell, der komponierende Wunderknabe, ist als Klavierspieler sehr, als Komponist wenig gewachsen. Sein Produzieren ist noch immer ein Reproduzieren eines schon Gehörten; das Aufschießen eigener Quellen ist noch nicht zu spüren. Kein Zweifel, daß die Reife, die Rundung und Klarheit dieser kleinen Tondichtungen erstaunlich sind; aber mehr als Zeichen einer Gesamtbegabung als einer spezifisch kompositorischen. Meiner Überzeugung nach wächst hier ein großer Dirigent heran; die Zeichen für den Tondichter sind, vorläufig wenigstens, so durchaus unselbständig, ohne irgendeine Wendung, in der sich heimlich, ihm selbst unbewußt, ein Eigener ankündigt, daß sie jede Vorhersage ausschließen. Was nicht hindert, daß auch hier das Schönste eintreffen mag. — Michael von Zadora ist ein Pianist von etwas ruppiger Technik, wenig innerlichem Mitschwingen und viel hoffmannesker Pose, zu der es freilich schlecht stimmt, Beethovens As-dur Gedicht, op. 110, aus Noten zu spielen, — unfrei, fortwährend der Materie unterliegend, unberührt vom Geist des Werks. Auch nicht von dem seines Meisters Busoni, des glänzenden Protagoras des Klaviers. — Ein neuer junger Sänger, Victor Heim: von freundlichster Wirkung durch unvordringliche, die angenehmen Mittel mit behutsamem Geschmack behandelnde Art; niemals überlebensgroß, aber immer in guten Grenzen. — Von zwei Mahler-Aufführungen zum Schluß. Die der Dritten Symphonie (Konzertvereinsorchester) hat Bruno Walter geleitet: eine künstlerische Liebestat aus großem Herzen, bis zum Tiefsten grabend und voll ausschöpfend, — die schönste nachschaffende Erfüllung, die sich ein Tondichter nur zu wünschen vermag, und von brausendem Jubel begleitet. Dann die „Siebente“ unter Ferdinand Löwe im Konzertverein unter geteilter Aufnahme; aber ich halte diesmal die Applaudierenden nicht für ehrlich. Wer das in seinen Ecksätzen von unerhörtem Willen getriebene, in seinem Zwischenteil von den zauberischsten, spukhaften, geisternden und liebesseligen „Stimmen der Nacht“ erfüllte Werk nicht kannte, vermochte in dem lieblosen, stumpfen Chaos dieser Aufführung unmöglich auch nur die äußerlichen Linien, geschweige denn die singulären Stimmungen der einzelnen Sätze und den Gehalt des Ganzen zu erkennen. Wer die Symphonie nicht unter Mahler gehört hat, könnte es kaum für möglich halten, daß ein Werk durch eine von einem erstklassigen Orchester geleistete Wiedergabe derart entstellt, verzerrt und unkenntlich gemacht zu werden vermag. Die Symphonie ist in Prag und München unter Mahler, in Amsterdam unter Mengelberg gespielt und mit Begeisterung aufgenommen worden. In Wien war sie bis zu dieser Aufführung unbekannt. Und ist es auch nach ihr geblieben. Richard Specht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MI



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die ersten vier Blätter sind Reproduktionen nach Bildern — aus Holz, sogenannten Intarsien. Der Künstler, Herr Stephan Krotowski in Berlin, hatte die Aufgabe, für die verschiedenen Farben des Gesichts, der Haare, des Kostüms, des Hintergrundes und all der anderen Akzessorien solche Holzarten zu wählen, deren Naturfarbe in jenen Nuancen spielt, die er braucht. Aber nicht allein hierauf beruht die Eigenart der schwierigen Intarsienkunst, sondern vornehmlich in der richtigen Wahl des Holzcharakters, dessen Struktur sich im Lineament und seinen sonstigen Beschaffenheiten dem Charakter dessen anpassen muß, was dargestellt werden soll. Als brillantes Beispiel hierfür betrachte man den Erdboden auf dem ersten Blatt; er sieht aus, als wenn ihn ein Maler gemacht hätte, und doch ist es einzig die Maserung der gewählten Holzart, die den täuschenden Eindruck wirklichen Erdbodens hervorruft, noch täuschender für den, der das Intarsienstück selbst gesehen hat; denn zu der Maserung gesellt sich der satte, erdige Ton des Grundes, der der wirklichen Erdfarbe gleichkommt. Ebenso natürlich wirkt der Baumschlag hinter dem Sänger; er gleicht in Farbe, Beleuchtung und Kontur einem Wald und wirkt so frisch, als hätte der Pinsel gearbeitet. Weshalb der Künstler die von ihm bisher hergestellten Intarsien — Caruso, Strauß, Nikisch, d'Albert — in karikierender Art gehalten hat, mag auf den ersten Blick befremden; er tat es vermutlich deshalb, weil das lineare Element der Intarsienkunst dieser Darstellungsform sich am besten anschmiegt. Meisterhaft wie die technische Lösung sind die zeichnerischen Werte: von Strauß z. B. ist uns eine bessere Karikatur nicht bekannt; das gleiche gilt von Nikisch, bei dem nur die Hand zu massiv wirkt; hier hätte eine Übertreibung ins Gegenteil mehr Berechtigung gehabt. Die auf d'Alberts Stirn sichtbaren Schweißtropfen sind Perlmuttereinlagen. Besonders gelungen ist die linke Hand des Pianisten. Die kunstvollen Originale sind Unica und nicht billig: das Stück kostet etwa 150 Mark.

Da wir bei Karikaturen sind, so wollen wir eine uns aus Spanien zugekommene, Emil Sauer darstellende Zeichnung anfügen. G. Fresno ist ihr Autor. Aus der skizzenhaften, wenn auch wohlüberlegten Linie spricht die Fähigkeit, einen Augenblickseindruck sicher festzuhalten.

Schweren Ernst verrät dagegen die Elektra vom Bildhauer Ludwig Jahn in Höxter (Weser). Wie uns der Künstler mitteilt, ist ihm von der Dresdener Uraufführung des Hofmannsthal-Straußschen Dramas der Eindruck verblieben, den er in seine Skulptur gebannt hat. Aus dem Kopf spricht jene Unbarmherzigkeit, die uns aus den Schauspiel- und Tragödienmasken der Griechen in Erinnerung ist, wenn auch die Grausamkeit ihre versteinten Formen zugunsten einer langsam erwachenden Menschlichkeit eingebüßt hat. Der Rachegedanke ist sehr gut gegeben, und hierin hat die Büste das festgehalten, was Hofmannsthal in seinem Gedicht und Strauß in seiner Musik stark genug betont haben.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ENRICO CARUSO
Intarsie von Stephan Krotowski

IX. 5

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



UNIV. OF MICH.

IX. 5

RICHARD STRAUSS
Intarsie von Stephan Krotowski

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





IX. 5

ARTHUR NIKISCH
Intarsie von Stephan Krotowski

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 5

EUGEN D'ALBERT
Intarsie von Stephan Krotowski

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EMIL SAUER
Karikatur von G. Fresno

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 5

ELEKTRA
Büste von Ludwig Jahn

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

ZEIT- UND STREITFRAGEN: HEFT 2

Ich bin durchaus der Ansicht, daß 30 Jahre Schutzpflicht mehr als genug sind. Der Kapitalismus hat uns schon im übrigen mit einer so kulturwidrigen Interpretation des „geistigen Eigentums" bedacht, daß auch nicht die geringste Konzession mehr gemacht werden darf.

Karl Lamprecht

IX. JAHR 1909/1910 HEFT 6

Zweites Dezemberheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Albert Friedenthal
Zur Verteidigung der dreißigjährigen Schutzfrist

Georg Capellen
Robert Mayrhofers organische Harmonielehre und die moderne Theorie

Dr. Max Steinitzer
Alte und neue Harmonielehre

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Musikbeilage

Quartalstitel zum 33. Band der MUSIK

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrganges 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Generalvertretung für Frankreich, Belgien und England:
Albert Gutmann, Paris, 106 Boulevard Saint-Germain
Alleinige buchhändlerische Vertretung für
England und Kolonieen: Breitkopf & Härtel, London
54 Great Marlborough Str.
für Amerika: Breitkopf & Härtel, New York
für Frankreich: Costallat & Co., Paris

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZUR VERTEIDIGUNG DER DREISSIGJÄHRIGEN SCHUTZFRIST

von Albert Friedenthal-Berlin



er Staat schützt jede Erbschaft *in infinitum*; warum beschränkt er seinen Schutz in dem Falle, wo es sich nicht um Grundstücke oder Wertpapiere, sondern um zinstragende literarische oder musikalische Werke handelt?"

Mit diesen Worten begann die erste Zuschrift, die ich zu Anfang dieses Jahres auf eine damals nur an Tonsetzer gerichtete Rundfrage in Sachen der Schutzfrist für geistiges Eigentum von Arnold Mendelssohn empfing. Ähnliche Begründungen, die den Zweck verfolgten, eine Veränderung unseres bisherigen, gut bewährten Gesetzes, nach dem der deutsche Staat das geistige Eigentum bis 30 Jahre nach dem Tode des Autors schützt, herbeizuführen und die Schutzdauer auf 50 Jahre hinaufzusetzen, empfing ich noch von einer ganzen Reihe von Gegnern, obschon die Zahl derjenigen, die ohne Begründung die Verlängerung einfach forderten, weit größer war.

Die Prämisse des obigen Satzes ist aber falsch. Kein Staat der Welt schützt eine Erbschaft oder überhaupt irgend ein Gut *in infinitum*. Ist dem Staat mein Grundstück im Wege, so werde ich expropriiert und nur nach dem Gutachten des Staates entschädigt. Für sein Vorgehen hat der Staat die Entschuldigung: *salus publica* — was zu beachten für die folgenden Betrachtungen von Wichtigkeit ist. Wer sein Vermögen liederlich verwaltet, so daß eine Notlage seiner Angehörigen entstehen könnte, wird unter Kuratel gestellt. Damit findet eine teilweise Enteignung zugunsten der Angehörigen statt. Beiläufig: gibt es ein Gut, auf das man mehr Anrecht hätte als auf sein leibeigenes Kind? Und doch schützt einem der Staat dieses Eigentum nur 21 Jahre lang. Mit Beginn des

Wir geben diesen Ausführungen Raum, weil das Thema aktueller ist denn je; soll doch die eben beginnende Reichstagsperiode darüber entscheiden, ob die Schutzfrist (wie bisher) mit 30 Jahren als genügend erachtet, oder auf 50 Jahre ausgedehnt werden soll. Der Leser ersieht, daß der Verfasser reichlich Umschau gehalten hat, und daß ihm das Resultat mehrfacher Umfragen eine breite Basis bot. Wer sich seinen Schlüssen nicht anzuschließen vermag, sei er Autor oder Verleger, dem öffnen wir gern unsere Spalten zur knappen, sachlich gehaltenen Meinungsäußerung, die wir unter Umständen summarisch in einem späteren Heft veröffentlichen werden.

Die Redaktion

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

22. Lebensjahres geht jedes Anrecht der Eltern verloren. Mit der Prämisse fällt aber auch die Forderung für einen „gleichen" Schutz. So bleibt nur die Frage übrig, ob die bisherige Schutzfrist für die Interessenten, als welche die Autoren und die Verleger, die Zwischenhändler (das Sortiment) und das Publikum gelten, ausreicht, oder ob sie zu verlängern ist.

Im Grunde genommen beruht die Forderung eines jeden Autors — ohne Ausnahme —, die materiellen Erträge aus den Werken seines Geistes auch nach seinem Tode geschützt zu sehen, auf einer Prätention, die auf wirtschaftlichem Gebiete ihresgleichen sucht. Jeder Erbe materieller Güter hat für deren Erhaltung oder gar den Nutzabfall selbst zu sorgen. Überall heißt es: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen". Nur der Autor fordert, daß die Erträgnisse aus seinem Geist mühelos und unter staatlichem Schutz seinen Erben in den Schoß fallen. Nun brauchte das die Öffentlichkeit nichts anzugehen; ja, man könnte sympathisieren mit den direkten Nachkommen eines verehrten Dichters oder Tonsetzers und es für gut befinden, wenn sie die Früchte aus dem Geiste ihres Vorfahren, die ihm selbst vielleicht nicht in dem Maße beschieden waren, genießen, — wenn nicht schwerwiegende Bedenken vorlägen, diesen Nießbrauch noch länger auszudehnen, als es das bisherige Gesetz gestattet. Schon wie dieses Gesetz heute von gewisser Seite ausgenutzt wird, fordert oft genug die Klage der Öffentlichkeit heraus. Die Berechtigung aber zur Klage und zu einer Einsprache beruht auf dem instinktiven Verständnis, daß das, was der Dichter schafft, eine Art Entlehnung aus dem großen immateriellen Besitztum der Öffentlichkeit ist: seine Werke sind in gewissem Sinne der „gedichtete" Geist aus dem Geiste des Volkes. Nach unseren heutigen Rechtsanschauungen trägt niemand billigerweise ein Verlangen nach dem Rock, dem Haus, dem Park unseres Nächsten. Aber die vorhandenen geistigen Schätze fordert das ganze Volk! Gewiß, es muß dafür ein Lohn gezahlt werden. Sowohl dem Dichter für seine individuelle Mühe, seine besondere Kunstfertigkeit, wie dem Verleger für seine Auslagen und seine Propaganda. Diese Entlohnung erfolgt während der ganzen Lebenszeit des Schaffenden und noch 30 Jahre nach seinem Tode. Was mir und den meisten Anderen, maßgeblichen Personen, die ich befragt habe und alsbald nennen werde, als ein überreichlich bemessener Zeitraum erscheint . . .

Worüber wir aber zu klagen haben, das sind vor allem die meist exorbitanten Preise der Bücher und Musikalien, die mit der allgemeinen Schätzung und mit den Preisen klassischer oder überhaupt „frei" gewordener Werke nicht in Einklang zu bringen sind. Genug, daß wir diese Benachteiligung während eines so langen Zeitraums ertragen müssen, aber dulden wir nicht, daß der Mißbrauch noch auf weitere 20 Jahre ausgedehnt wird.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bei der Herausgabe literarischer Werke herrscht seit Jahren der Brauch, daß der Autor (bzw. seine Rechtsnachfolger) an dem Ertrag seines Werkes (gewöhnlich mit 10 bis 20 Prozent vom Ladenpreis des Buches) beteiligt wird. Bei dramatischen Werken, die aber nur einen verschwindend kleinen Bruchteil der gesamten Literatur ausmachen, fallen außerdem noch Tantiemen aus den Aufführungen an den Autor. Dagegen werden musikalische Schöpfungen fast immer sozusagen „mit Haut und Haar" dem Verleger verkauft. (Kaum merkbar ändert sich dies System im Sinne des literarischen.) Also würden bei einer Verlängerung der Schutzfrist die Musikverleger 20 Jahre länger Profite einheimsen, während die Tonsetzer völlig leer ausgingen. Allerdings fallen ihnen auch Aufführungsrechte zu; allein es ist zu beachten, daß von vielleicht hundert gedruckten und sogar gut gehenden Stücken kaum eines für eine öffentliche Aufführung geeignet ist. Die so häufig gehörte Klage, daß fast immer dieselben Stücke auf den Programmen erscheinen, beweist es.

Nun weiß man wohl von Autoren, die sich während der ganzen in Frage stehenden Periode nicht haben „durchsetzen" können. Gewiß; aber sie sind die Ausnahme, und für Ausnahmen können keine Gesetze gemacht werden. Weit größer ist die Zahl derjenigen Autoren, für die die 30jährige Schutzfrist viel zu lang ist, die „absterben", ehe ihre Werke frei werden. Kein Zweifel aber, daß die Zahl derjenigen, die schon bei Lebzeiten, sei es auch zuweilen nach etlichen Jahren harten Ringens, gewürdigt werden, die größte ist. Fassen wir alle Fälle zusammen, so bleibt, wie gesagt, den Verlegern eine überreichlich bemessene Zeit für die Ausnutzung ihrer Konjunktur. Nach dieser Frist muß das Werk frei werden.

Es muß frei werden für den Unternehmungsgeist anderer Verleger. Die Öffentlichkeit aber sieht damit alle ihre Wünsche erfüllt: die kostspieligsten Werke werden plötzlich wohlfeil und sind in allen möglichen, unserem Geschmack, unserer Bildung (mitunter auch Unbildung) und allen unseren Wünschen entsprechenden Ausgaben zu erwerben.

Es ist oft beobachtet worden, daß die wertvollsten Werke erst dann ein Gemeingut des Volkes werden, wenn sie frei geworden sind. Von welcher Bedeutung dieses Freiwerden ist, darf ich wohl an einigen Beispielen illustrieren. Beethoven wurde 1858, Goethe 1863 frei, zwei Genien, die wie wenige andere das deutsche Volk erleuchtet und erhoben haben. Vornehmlich diesen beiden verdankt Deutschland seine geistig dominierende Stellung in der Welt. Ich lege nun *urbi et orbi* die Frage vor: wäre die geistige Entwickelung Deutschlands die gleiche gewesen, wenn Beethoven und Goethe erst 20 Jahre später, also 1878, bzw. 1883 frei geworden wären???!!! Über die Antwort kann kein Zweifel herrschen. Diese Beispiele allein sollten genügen, jeden Versuch der Interessenten, die Schutz-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

frist zu verlängern, zurückzuweisen. Steht hier nicht *salus publica* gegenüber dem egoistischen Begehren Einzelner?

Ältere Leser mögen sich noch erinnern, wie vor dem Jahre 1863 Goethes Werke in den mangelhaften und überaus kostspieligen Cottaschen Originalausgaben nur im Besitz Bevorzugter waren. Heute ist der ganze Goethe für wenige Mark zu erwerben. Schillers sämtliche Werke werden eben für 3,20 Mk. angezeigt. Mögen auch, wie es heißt, die „schön gebundenen Klassiker" in den Schränken der Banausen ungelesen verstauben; in den Mansarden der Lernbegierigen, in den gut bürgerlichen Familien, auf dem Lande werden ihre Werke verschlungen. Hier begnügt man sich mit dem bescheidensten Druck und dem einfachsten Einband; die Erfindung moderner Salonliteraten, der Buchschmuck, ist in jene glücklichen Kreise noch nicht gedrungen.

Die Beispiele, die ich oben anführte, lassen sich leicht vermehren. Chopin wurde 1880, Schumann 1887 frei. Bis zum Jahre 1880 war Chopin als nichts mehr denn ein sehr vornehmer Salonkomponist bekannt. Wir Musiker besaßen von ihm dies oder das in der fehlerhaften, äußerst kostspieligen Originalausgabe. Seitdem erst entdeckten wir sein Genie, und der Name Chopin leuchtet nun als ein Stern erster Größe am musikalischen Firmament. Schumann wurde zu einem wie vom Himmel gefallenen Geschenk für das musikalische Deutschland. Wäre dies inzwischen auch eingetreten, wenn sie erst 1900, bzw. 1907 frei geworden wären? Hebbel wurde 1894 frei. Ganz Deutschland kennt und feiert den Dichter heute. Alle Theater führen ihn auf. In Berlin erlebten wir an einem Abend allein fünf Hebbel-Aufführungen. Nun beklagt man die arme Christine Hebbel, des Dichters Witwe, die aus all dem Segen keine Vorteile zieht. Ja, was hätte sie denn gehabt, wenn Hebbel heute noch geschützt wäre? Mit der größten Wahrscheinlichkeit wäre er so unbegehrt und in demselben Dunkel geblieben, wie es vordem der Fall war. Das gleiche läßt sich von Moerike, von dem noch eine Tochter lebt, sagen.

Drei Beispiele werden mir von meinen Gegnern öfters vorgehalten: Lortzing, Loewe, Cornelius. Es heißt, alle drei seien erst durchgedrungen, nachdem die Schutzfrist abgelaufen war. Wäre das wirklich der Fall so wäre es wieder ein Beweis, daß die Schutzfrist eben ein Hindernis ist. Aber es verhält sich nicht einmal so. Was Lortzing betrifft, so scheint die Legende, daß er, ein Camões unserer Tage, „in Armut und Elend lebte und also starb", nicht auszurotten. Die Wahrheit ist, daß er schon bei Lebzeiten ein recht geschätzter Komponist war, der aus seinen Werken nicht unansehnliche Einnahmen bezog. Aber er hatte eine 13köpfige Familie zu ernähren und kannte die besten Speise- und Trinklokale. Wer wissen möchte, was Lortzing verdiente, lese den Artikel Rudolf Fieges in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik" vom Jahre 1907. Aus den 30 Jahren nach Lortzings Tode liegen mir die Zahlen der Aufführungen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seiner Opern in dem k. k. Hofoperntheater von Wien und im Königlichen Opernhaus von Berlin vor. Danach wurde er in der Periode der sanktionierten Gleichgültigkeit, wie neulich ein Schriftsteller diesen Zeitraum nannte, also von 1851 bis 1881, in Berlin und Wien 194mal aufgeführt (108mal in Berlin, 86mal in Wien). Wieviele Male er aber in den nicht königlichen Theatern aufgeführt wurde, läßt sich heute schwer feststellen. Ich erinnere mich aus meiner Kindheit, aus der Mitte der 70er Jahre, daß gerade Lortzing zu den am meisten aufgeführten Komponisten gehörte. — Was Loewe betrifft, so halte ich mit vielen anderen Musikern und Musikfreunden seine jetzige hohe Einschätzung für nur vorübergehend. Mehr als fünf oder sechs seiner Balladen haben auch heute nicht besondere Geltung finden können. — Und Cornelius? Der ist in der Tat während der Schutzfrist fast nie aufgeführt worden, aber er wird es auch heute nicht, und er wird nach dem Urteil der besten Musikkenner auch später schwerlich oft aufgeführt werden. Das einzige Werk, das in Betracht käme, der „Barbier von Bagdad", ist musikalisch eine Delikatesse für Auserlesene, als Textbuch eine Nichtigkeit. Solche Werke können nie die Gunst eines größeren Publikums erringen. Cornelius' Lieder werden ja gesungen, wie die Lieder mancher anderer begabter Komponisten. Einen Markstein in der Liederliteratur bilden sie aber jedenfalls nicht. Wahrlich: Lortzing, Loewe und Cornelius geben wenig Veranlassung, sich für eine Verlängerung der Schutzfrist ins Zeug zu legen!

Nun aber zu der Entlohnung, die die intelligenten Verleger für ihre Mühewaltung, ihren Unternehmungsgeist, für das Kapital, das sie in die Werke unserer Großen steckten, beanspruchen. Ein klassisches Beispiel ihrer Handlungsweise erlebten wir in diesen Tagen, als die Verleger der Wagnerschen Werke eine Volksausgabe dieser zum Preise von 6.— Mk. für jedes Werk anboten, unter der Bedingung, daß der Abnehmer auf sämtliche elf Werke subskribiere. Inzwischen waren die alten, zum Teil besseren, Ausgaben im Preise heraufgesetzt worden, so „Lohengrin" von 9 auf 15 Mk.! In der Tat, nirgends dürfen wir weniger Bedenken gegenüber den „Rechtsnachfolgern" haben, wie im Falle Wagner. Die Verleger sind an dem Meister steinreich geworden (soweit sie es nicht schon vorher waren), und Frau Cosima Wagner erwirbt seit dem Tode ihres Gatten (1883) alljährlich 100—300000 Mk. an Tantiemen. „Deutsch sein, heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun", lautet ein bekannter Ausspruch des Meisters. Wie deutsch handeln nun „die um Richard Wagner", die den egoistischen und kulturfeindlichen Verlängerungswunsch auf die Tagesordnung gesetzt haben? Beiläufig bemerkt: es gibt Leute, denen für das Freiwerdejahr des Meisters (1914) vor einer Wagner-Übersättigung und einem Wagner-Krach graut. Ich zweifle nicht, daß wir diese Zustände erleben werden. Aber dem Genius des deutschen Musikheros werden sie nichts

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

anhaben. Er wird daraus geläutert hervorgehen, und wir werden endlich zu ihm den richtigen Standpunkt finden, den wir alle bisher vergeblich gesucht haben. Um eine Anzahl ruinierter Spekulanten brauchen wir uns doch nicht zu besorgen. Nun noch ein Wort zu „Parsifal". Da bin auch ich mit zahlreichen anderen Verehrern des Meisters der Ansicht, dieses, sein letztes, weihevolles Werk möge Bayreuth erhalten bleiben. Aber freiwillig, nicht durch ein Gesetz. Im übrigen ist nicht zu befürchten, daß spekulative Direktoren mit „Parsifal" einen Mißbrauch treiben werden; denn „Parsifal" ist keine „Zugoper". Er ist nur wirkungsvoll unter der sorgfältigen Vorbereitung Bayreuths und an dieser geweihten Stätte, die so lange als ein Mekka für alle Wagner-Verehrer gelten wird, als man dort verstehen wird, sich dem fortschreitenden Geist der Zeit anzupassen.

Ich fahre fort, die Preise einiger „geschützter" Bücher zu nennen. Hier eins von hundert Beispielen: Der „Trompeter von Säkkingen", von dem bis zum Jahre 1908 286000 Exemplare gedruckt worden waren, kostet noch immer 4.80 Mk. Unsere modernen Romane kosten durchschnittlich 4—8 Mk. (In Frankreich darf selbst der umfangreichste Roman meist nicht mehr als 3,50 Fr. kosten!) Die billigste Ausgabe von Nietzsches sämtlichen Werken kostet 46 Mk. Diese horrenden Preise sind die Ursache, daß die Deutschen, deren Bildungstrieb sie zu dem ersten Büchersammlervolk der Welt hätte machen können, ihre Bücher (mit Ausnahme der frei gewordenen, billigen) größtenteils aus den Leihbibliotheken beziehen. Ist es nicht schlimm genug, daß wir auf eine wohlfeilere Nietzsche-Ausgabe noch 21 Jahre werden warten müssen? Genug, daß Tausenden von deutschen Lehrern und Lehrerinnen, Studierenden, Freunden einer edlen Literatur und Musik die Werke der lebenden Großen, die diese doch gerade für ihre Zeitgenossen geschaffen haben, so schwer zugänglich sind. Genug, daß man auf Ausgaben, deren Preis erschwinglich ist, bis 30 Jahre nach dem Tode der Urheber warten muß. Und diese Wartezeit soll noch verlängert werden?

Welche Zustände die Schutzfrist zu zeitigen vermag, möchte ich noch an einem anderen Beispiel zeigen: Ist da in Berlin ein Königliches Opernhaus, in dem recht gute Aufführungen zustande kommen. Sein Besuch ist aber nur den mit irdischen Gütern reichlich Gesegneten möglich. Ein Billet zum Parkett kostet bei gewöhnlichen Preisen 8.50 Mk., zum III. Rang 4.50 Mk. im Vorverkauf; bei erhöhten Preisen 10.50 Mk. bzw. 5.50 Mk. Vorverkauf heißt, sich morgens eventuell schon um 6 Uhr aufstellen und bis zur Eröffnung der Kasse um 10 Uhr ausharren. An der Abendkasse sind besonders für die Wagner-Vorstellungen fast niemals Billets zu haben. Sie sind eben vorverkauft. Dieses Opernhaus ist das einzige Theater der Reichshauptstadt, das das Privileg genießt, Wagner aufführen zu dürfen. Hört denn, Leser: unter den drei Millionen Ein-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wohnern Berlins hat nur ein ganz winziger Bruchteil „Tannhäuser" oder „Lohengrin" erlebt! Seit Jahren besuchen zahlreiche Musiker nicht das Opernhaus, so daß man an einen Boykott glauben könnte. Und dieses Theater würde sein Privileg weiter führen, wenn die Schutzfrist verlängert würde!

Sprechen wir noch einmal von der Frage des „Sich-Durchsetzens". Ich sagte schon, daß es eine Anzahl von Autoren gibt, die sich während der konzedierten Schutzdauer nicht durchzusetzen vermögen. Denen sind in den meisten Fällen aber auch nette Hungerlöhne von ihren Verlegern gezahlt worden, so daß diesen gewiß kein Recht zur Klage zukommt! Zweifellos ist auch jenen Autoren das Monopol der Verleger ein Hemmnis für ihre Verbreitung gewesen. Wenn man will, haben sich auch Bach und Shakespeare erst in unseren Tagen richtig durchgesetzt. Was hätte ihnen selbst eine hundertjährige Schutzfrist genützt? Hält man Umschau, wie die Würdigung und Verbreitung großer Werke der Literatur oder Musik vor sich gegangen ist, so wird man beobachten, daß der umstrittene Zeitraum von 20 Jahren, d. h. vom 31. bis zum 50. Jahre nach dem Tode der Urheber, überhaupt keine bemerkenswerte Rolle spielt. Wichtiger ist die Tatsache, daß für sehr zahlreiche Autoren, wie ich bereits sagte, auch schon die dreißigjährige Schutzdauer ein viel zu langer Zeitraum ist, um ihre Würdigung lebendig zu erhalten. Ernst Challier sen. (Gießen), der bekannte Lexikograph und Statistiker (nicht zu verwechseln mit dem Berliner Musikverleger W. Challier) weist nach,[1]) daß 112 bei Lebzeiten besonders bevorzugte Komponisten, die sich sämtlich noch des Schutzes erfreuen, heute schon dem Vergessen anheimgefallen sind oder doch ihre einstige Gunst merkbar eingebüßt haben. Unter ihnen findet man Theodor Kullak, Joachim Raff, Louis Köhler, Stephen Heller, Jean Vogt, Robert Franz, Anton Rubinstein, Wilhelm Taubert, Franz Abt, F. W. Kücken, Adolf Jensen, Gumbert, Hiller, Gade, Plüddemann, Lachner, Kiel, Neßler, Robert Volkmann und viele Andere. Von den Genannten galt z. B. Adolf Jensen als einer der geschätztesten und vornehmsten Komponisten. Während in den 70er und 80er Jahren sein Name auf einem Konzertprogramm kaum fehlte, ist es heute eine Seltenheit, ihm zu begegnen. Im nächsten Jahre sollen seine Werke frei werden. Hätte sich dieser Komponist nicht wünschen mögen, des spanischen Stiefels der gesetzlichen Schutzfrist früher ledig zu werden?

Andererseits kann ich die Behauptung, daß es gerade in unserer Zeit für einen Autor immer schwerer werde, sich durchzusetzen, nicht gelten lassen. Zweifellos ist, daß die Produktion geistiger Erzeugnisse stets im Wachsen begriffen ist, aber ebenso zweifellos, daß zur Bekanntmachung neuer Werke in mindestens gleichem Maße Hilfsmittel zur Verfügung stehen, von denen in

[1]) Siehe „Die Musik", Jahrgang 8, Heft 11.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

früherer Zeit nur ein kleiner Teil existierte, als da sind Vereine, eine Flut von öffentlichen Vorträgen, Konzerten und Aufführungen jeder Art, die ihrem Publikum stets neuen Stoff bringen müssen, und vor allem die Tagespresse, die Fach- und anderen Zeitschriften. Der beste Beweis aber, daß es heute leichter ist, durchzudringen, ist der äußere Wohlstand einer sehr großen Zahl von Schaffenden. Wer nur etwas Gutes bringt, das für eine größere Menge zugeschnitten ist, hat es nicht schwer, aus Fortunas Füllhorn auch den „schnöden Mammon" zu ergreifen, und selbst diejenigen, die eigene Wege wandeln, deren Kunstgenossen — ich erinnere nur an Poe und Grabbe, auch an Stirner — früher in Armut und Erbärmlichkeit untergingen, finden heute leichter ihr, wenn auch bescheidenes, Auskommen.

Weit besser noch geht es freilich den Verlegern gutgehender Werke. Diese aber sind es vor allem, die die Verlängerung durchsetzen möchten. Da kenne ich einen Berliner Verleger, der einem Tonsetzer ein Lied für 50 Mk. abgekauft hat, das in Tausenden von Exemplaren verbreitet ist. Der ruft jetzt am lautesten nach der Verlängerung der Schutzfrist! Kleinere Verleger machen den Rummel mit, weil sie denken, es könnte ihnen auch einmal ein fetter Bissen zufallen! Im übrigen ist ihnen aber wenig an der Verlängerung gelegen. Sie verstehen es, auch mit minder berühmten Autoren auf die Kosten zu kommen. Sie veranstalten billige Volksausgaben frei gewordener Autoren oder machen „archaische Ausgrabungen", die sie, mit einem (für 50 oder 100 Mk.) erkauften Vorwort eines berühmten modernen Autors versehen, in die Welt setzen, wodurch für sie wieder eine zu schützende Originalausgabe entsteht.

Einen großen Irrtum, auf den besonders hinzuweisen ist, enthält die oft gehörte Behauptung, das Interesse des Verlegers sei identisch mit dem seines Autors. Diese Identität kann allerdings vorhanden sein, sie ist es aber nicht notgedrungen. Ist bisher der Dichter Reimmüller glänzend gegangen, und es erscheint bei dem Verleger der Dichter Versschmied, der anscheinend noch besser gehen wird, so wird eben Reimmüller vernachlässigt. So verändert sich das Interesse des Verlegers mit jedem Werk, das er herausgibt. Bei dem heute grassierenden Massenbetriebe im Verlage kann von einem längeren Interesse für den Autor überhaupt nicht gesprochen werden. Ich kenne eine ganze Anzahl von Verlegern, denen es nur darauf ankommt, den Rahm von ihren Werken abzuschöpfen, um sich dann sofort anderen Aufgaben zuzuwenden. Könnten sich alle Autoren nur eine Vorstellung von dem Interesse machen, das ihre Verleger (oder gar deren Rechtsnachfolger!) für sie in 30 Jahren nach ihrem Tode haben werden! Alles dieses drängt zur Erkenntnis, daß dem posthumen Interesse der Urheber am besten gedient ist, wenn in längstens dieser Frist die Freiheit ihrer Werke erfolgt; denn wenn damit auch die sehr fraglichen materiellen

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vorteile ihren Nachkommen abgeschnitten werden, so bleibt ihnen immerhin die Möglichkeit, ihren Ruhm und ihre Werke der Nachwelt zu erhalten.

Eine Behauptung, die ich von manchen verlängerungsfreundlichen Autoren hörte, ist die: die frei werdenden Dichter seien der Tod der lebenden; folglich seien sie zu perhorreszieren. Also *homo homini lupus* — aus dem Munde des Dichters! Nun halte ich diese Behauptung, abgesehen von ihrer Unwürdigkeit, für einen Irrtum oder mindestens für eine Übertreibung. Zunächst werden nicht alle Jahre Dichter frei, die stark begehrt werden, und dann glaube ich, daß in einem solchen Jahr ein jeder sein Ausgabebudget bei den geringen Kosten der frei gewordenen Werke erweitert. Aber eins geht noch aus jener Behauptung hervor: daß es den Verlängerungsfreunden gar nicht darauf ankommt, die früheren „Kollegen" 20 Jahre länger zu schützen, sondern sie 20 Jahre und wenn möglich noch länger kalt zu stellen. Ja, kalt stellen, das ist das richtige Wort! Ob sich die Edlen darüber auch klar sind, daß sie sich damit ins eigene Fleisch schneiden?

Auch daß gerade die Zahl 30 gewählt wurde, scheint neuerdings manche Köpfe irritiert zu haben. Dreißig Jahre bedeutet aber ein Menschenalter. Als die Gesetzgeber der deutschen Staaten im Jahre 1831 in reiflichster Überlegung dieses Gesetz schufen, sagten sie sich, Autor und Verleger seien zunächst während der ganzen Lebenszeit des ersteren zu schützen, dann aber noch, um einen genügenden Zeitraum für die Ausnutzung der Konjunktur zu begründen, noch ein Menschenalter dazu. Seit jener fernen Zeit hat sich das Gesetz ausgezeichnet bewährt. Niemals und nirgends wurden Klagen laut, bis vor wenigen Jahren eine kleine Zahl von Verlegern hervorragender Werke, an deren Spitze die Wagner-Verleger, erkannte, daß in absehbarer Zeit der goldene Born, der sich in ungeahnter Weise über sie ergossen, für sie versiegen sollte. Da wurden plötzlich alle Hebel in Bewegung gesetzt, alle möglichen Vorwände herausgesucht, und selbst die „kühnsten" Mittel nicht gescheut, um ans Ziel zu gelangen, d. h. die Schutzfrist zu verlängern. Leicht wurden eine ganze Anzahl von Autoren, die sich nie zuvor um diese Frage bekümmert, mit den Worten gefangen: Ihr sollt länger geschützt werden. (Wer in der Welt wollte sich nicht recht lange „schützen" lassen!) Ein sehr beliebtes Mittel war, auf Frankreich hinzuweisen, das die 50jährige Schutzfrist eingeführt hat; wenn dem Deutschen das Ausland als Muster hingestellt wird, ist er nur zu geneigt, hineinzufallen. Nun, in diesem Falle ist das Muster ganz unzulänglich; denn Frankreich hat sein Gesetz erst in den 60er Jahren eingeführt, sodaß ihm alle praktische Erfahrung fehlt. Auch hatte Frankreich, scheint mir, keinen Beethoven und Goethe, keinen Wagner und Brahms und keinen Nietzsche zu schützen, und die Bücher sind dort äußerst wohlfeil.

Deutschland hat erfreulicher Weise die revidierte Berner Konvention

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

angenommen, einschließlich ihres § 7. Dieser § 7 stellt die 50jährige Schutzfrist zwar als ein „Prinzip" hin, gewährt aber jedem Staate ein Reservatrecht hinsichtlich der Dauer des Schutzes. Warum nicht von diesem Recht Gebrauch machen und erklären, Deutschland behalte sein bisheriges gut bewährtes Gesetz hinsichtlich der Schutzdauer ein für allemal bei?

Aber Frankreich, das für unsere literarische Bedeutung immer nur ein Achselzucken hatte, wirbt um uns in einer nie geahnten Weise. Natürlich, es möchte seine Autoren bei uns 20 Jahre länger geschützt sehen. Das bringt unseren westlichen Nachbarn, wenn man die Unzahl französischer Stücke in Betracht zieht, die bei uns aufgeführt werden, ein schönes Stückchen Geld ein. Ich frage aber, sollte es unser Gewissen nicht befriedigen, wenn wir die französischen Autoren so lange wie unsere eigenen schützen, oder sollten wir vor Rührung in die Kniee sinken, wenn es sich darum handelt, dem allerfernsten Nachkommen eines französischen Autors materielle Vorteile zu gewähren? Wenn Frankreich auf dem sogenannten Wege der „Retorsion" unsere Autoren auch nur 30 Jahre schützen will (statt 50 wie seine eigenen), was tut's uns?! Es wird dann eben um 20 Jahre früher unsere Kultur respektieren lernen. Mich dünkt, ein Vorteil für uns!

Auf eine Gefahr muß noch besonders aufmerksam gemacht werden. Aus der Schweiz vernehme ich aus den allerbesten Quellen, daß man gar nicht daran denke, die dort geltende 30jährige Schutzfrist zu verlängern. Und noch weniger ist Österreich, das nicht einmal der revidierten Berner Konvention beigetreten ist und ebenfalls die 30jährige Schutzfrist besitzt, willens, diese zu verlängern. Ist es nun den interessierten Kreisen klar, daß, falls Deutschland verlängert, diese Nachbarn uns mit billigen Konkurrenzausgaben von Werken, für die die Schutzfrist dort abgelaufen ist, überschwemmen würden? Glauben sie, daß Deutschland ein neues Heer von Beamten anstellen wird, um die literarischen und musikalischen Eingänge aus unseren Nachbarländern zu kontrollieren, vorausgesetzt, daß die Einfuhr solcher Werke überhaupt verboten wird?

Mir fällt bei dieser Gelegenheit ein Kuriosum aus der Reichstagssitzung vom 13. Mai ein. In dieser wurde wiederholt davon gesprochen, daß, falls Deutschland nicht verlängere, verschiedene unserer Verleger nach dem „50jährigen" Ausland übersiedeln würden, um dadurch länger „geschützt" zu sein. Sollte es den Herren des Reichstages unbekannt geblieben sein, daß zwei sehr bekannte Firmen, nämlich Breitkopf & Härtel und Schott's Söhne längst ihre Filialen auch in Brüssel haben? Damit werden aber deutsche Interessen nicht geschädigt, sondern im Gegenteil gefördert.

Auch England ist der revidierten Berner Konvention beigetreten, und zwar ebenfalls, ohne die geringsten Anstalten zu machen, seine im übrigen recht krause Gesetzgebung für Autorrechte nach dem „Prinzip" des § 7 zu ändern.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auf eine Äußerung, die von interessierter Seite lanciert wird, nämlich daß die Verleger erst dann imstande sein werden, billige Bücher zu liefern, wenn ihnen durch die verlängerte Schutzdauer größere Vorteile zu Gebote stünden, lasse ich mich gar nicht ein. Ich glaube kaum, daß jemand darauf hineinfällt. Aber selbst wenn die Preise der Bücher heruntergingen, so wäre uns damit nur halb geholfen: es fehlte noch immer das andere Desideratum: die Verschiedenartigkeit der Ausgaben, mit und ohne Kommentar und nach dem Geschmack, der Bildung und den Ansprüchen der Begehrenden. So bleibt nichts anderes übrig, als immer wieder festzustellen, daß die Beibehaltung der 30jährigen Schutzdauer das einzig richtige ist. Es entspricht nicht nur den Wünschen von 64 Millionen Deutschen, sondern auch, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, dem posthumen Interesse der Urheber.

Sind sich auch unsere Volksvertreter, die in kurzem über den ominösen § 7 zu Rate sitzen werden, bewußt, daß Hunderte, nein Tausende von Autoren ihre Verträge mit den Verlegern in der Ära der 30jährigen Schutzfrist abgeschlossen haben mit dem stillen Wunsche, in der Hoffnung, die in der Brust eines jeden geistig Schaffenden schlummert, ihre Werke möchten, soweit sie die Prüfung bestehen, einmal zum Gemeingut des deutschen Volkes werden, und daß den meisten durch Hinaufsetzen der Schutzdauer diese Hoffnung brutal zerstört wird? Tut der Staat ohnehin wenig für seine Dichter und Denker, so will er ihnen noch diesen Schlag ins Gesicht versetzen? Erfordert das vielleicht die *salus publica*, für die doch alle Gesetze gemacht werden sollen?

Wenn ich aber in dem Vorigen nachwies, daß die Erhaltung dieses Gesetzes im Interesse der gesamten Öffentlichkeit wie der Autoren selbst liegt, so hat sich auch der dritte Interessent oder doch dessen überwiegende Mehrheit in gleichem Sinne erklärt: das Sortiment. Die bekannte Amelang'sche Buchhandlung in Berlin schreibt mir darüber wie folgt:

„Vom Standpunkt des Sortimenters halten wir eine Verlängerung für durchaus unangebracht; eine Verkürzung würde insofern besser sein, als Verlagswerke, deren weitaus größter Teil ja leider nicht einen besonders großen Absatz findet, durch früheres Erscheinen billiger Ausgaben eine Förderung erfahren würden. Wir glauben, daß diese Ansicht im Sortimentsbuchhandel die vorherrschende ist."

Etwas anders liegt die Sache im Musikhandel. Dieser hängt völlig von einer kleinen Zahl großer Verleger ab, bei denen er öfters auch noch verschuldet ist; so läßt es sich erklären, wenn manche Musikalienhändler am Strang der Verleger ziehen. Mir selbst haben verschiedene dieser Sortimenter im westlichen Stadtteil Berlins versichert, daß die Beibehaltung der 30jährigen Schutzfrist durchaus in ihrem Interesse läge, und daß sie sich nur unter dem fühlbaren Druck ihrer Verleger zugunsten der Verlängerung erklärt hätten. Immerhin ist es Henry Litolff, dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bekannten großen Verleger, der den Verlängerungsrummel nicht mitmacht, gelungen, festzustellen, daß 1024 Musiksortimenter[1]) und -verleger, die er mit Namen anführt, für die Erhaltung des alten Gesetzes stimmen! In der Tat, wenn es darauf ankäme, diejenigen zu nennen, die mit der Hand auf dem Herzen (nicht nur im Kontobuch) eine Verlängerung für wünschenswert halten, ihre Namen wären rasch aufgezählt.

Um zu erfahren, welche Ansichten in maßgebenden Kreisen über die uns interessierende Frage herrschen, habe ich zweimal Rundschreiben verschickt. Zu dem ersten wurde ich besonders veranlaßt durch einen Berliner Musikverleger, der es für gut befunden hatte, der Welt zu verkünden, „die Gesamtheit deutscher Tonsetzer stimme für die Verlängerung". Innerhalb weniger Tage war ich in der Lage, festzustellen, daß diese Behauptung nicht entfernt den Tatsachen entspricht. Gleichzeitig stellte ich fest, daß auch die „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer", deren Mitglied ich selbst bin, nur nach den Beschlüssen ihrer nur einmal im Jahre tagenden Hauptversammlung und auf Grund ihrer Statuten aussagen konnte, sie, die Genossenschaft, sei für die Verlängerung. Tatsache ist, daß ich in wenigen Tagen auf eine an etwa 30 Tonsetzer gerichtete Umfrage allein 17 namhafte Mitglieder der G. D. T. als Gegner der Verlängerung kennen lernte.

Nun aber zu den Antworten, die ich auf diese erste an Tonsetzer gerichtete Rundfrage erhielt. Zunächst die der Gegner:

Ich nannte bereits Arnold Mendelssohn. In ähnlicher Weise wie dieser motiviert auch Conrad Ansorge die Verlängerung, indem er hinzufügt: „Die Redensart, dem Volk soll diese geistige Nahrung zukommen, ist eine staatliche Sentimentalität." Ich finde, daß Ansorge einem richtigen Grundgedanken eine irrtümliche Fassung gibt. Volksbeglücker sind stets mehr oder weniger komische Figuren. Hier handelt es sich aber um das Volk selbst, das verlangt. Wer den Wunsch der Menschen, auch in den wirtschaftlich niedrigsten Klassen, ihr Wissen zu bereichern, leugnete, müßte ein Zyniker oder ein Ignorant sein. — Hugo Kaun hält die Verlängerung für notwendig, „wie der Fall Lortzing beweist". (Diesen Fall habe ich oben zur Genüge beleuchtet.) Er fügt die Frage hinzu: „Haben Sie etwa noch nicht [die kompletten] Liszt und Wagner?" Ich habe ihm bereits öffentlich geantwortet: „Nein! Ja, wenn es nur Liszt und Wagner anzuschaffen gäbe!" — Hans Hermann wünscht nur als Komponist, d. h. um seinen Nachkommen die Aufführungsrechte aus seinen Werken zu sichern, die Verlängerung. Im übrigen wäre er für die Erhaltung des alten Gesetzes. Auch Hans Pfitzner äußert sich in ähnlicher Weise (Buchfreiheit wie bisher, aber Verlängerung der Aufführungsrechte). Den ersten Vorschlag: 30 Jahre Schutzfrist für das Buch, aber weitere Zahlung

[1]) Letzthin wurden 1046 gezählt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Aufführungsrechten für 20 Jahre erhielt ich von Engelbert Humperdinck, der mir im übrigen in ausführlicher Aussprache den nur dreißigjährigen Schutz als für seine Person völlig ausreichend darstellte. In einer Unterredung schloß sich Philipp Rüfer dem Humperdinckschen Vorschlag durchaus an. Beide Herren aber sitzen im Vorstand der G. D. T., sodaß ihre spätere Erklärung nicht überraschend war, sich der Bewegung der G. D. T. zu Gunsten der Verlängerung anschließen zu wollen. Gleichzeitig darf ich wohl darauf aufmerksam machen, daß Humperdinck Ehrenpräsident des zu gründenden Richard Wagner-Theaters ist, einer Unternehmung, die nur auf Grund des Freiwerdens Wagners im Jahre 1914 hat angebahnt werden können.

Von einer Anzahl von Tonsetzern, die mir zuerst rückhaltlos ihre Zustimmung zu meinen Bestrebungen gaben, dann aber, nachdem sie sich erwiesenermaßen ihre Instruktion teils bei ihren Verlegern, teils in der G. D. T. geholt hatten, widerriefen, will ich hier nicht sprechen. Bezeichnend für die Sache, die sie vertreten, ist es, daß von den anderen Verlängerungsfreunden, unter denen manch glänzender Name sich befindet, wie d'Albert, Hausegger, Schillings, Weingartner, nicht einer seinen Entschluß motiviert hat. Bei ihnen heißt es nur: ich wünsche, ich will, ich fordere. Daß neben Friedrich Rösch auch Richard Strauß als *spiritus rector* der Verlängerung genannt wird, ist allbekannt.

Nun zu denjenigen Tonsetzern, die sich zur Erhaltung des alten Gesetzes bekennen.

Felix Draeseke wünscht die Erhaltung um der Popularisierung Richard Wagners willen.

Richard Eichberg hält die 30jährige Schutzfrist noch für zu lang.

Friedrich Gernsheim schreibt: „. . . und wie manches Ideale wird schon früher das Zeitliche gesegnet haben, und kein Hahn wird danach krähen."

Gustav Hollaender findet, daß die 30jährige Schutzfrist den Hinterbliebenen in genügender Weise zugute kommt.

Jenö Hubay hält die Ausdehnung für lächerlich. „Das kann nur im Interesse der Verleger geschehen, die mit gangbaren Werken ohnehin ein in gar keinem Verhältnis stehendes Geschäft machen. Für Kompositionen aber, die keinen Absatz finden, nützt ja die Schutzfrist auch nichts."

Hans Huber: „Wir in der Schweiz haben nur 30 Jahre Schutzfrist, und ich finde diese Anordnung in keiner Weise antastbar, die 50jährige führt zu Absurditäten."

Arno Kleffel: „. . . um so eher werden die Geistesprodukte hervorragender Männer Gemeingut des Volkes werden."

Gustav Lazarus führt den Wunsch nach Verlängerung auf rein egoistische Motive der Interessenten zurück: „Unsere Zeit ist zu schnellebig, um 50 Jahre zu warten."

Max Reger will sich nur dann für die Verlängerung erklären, wenn

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Verleger bereit sind, alle gezahlten Honorare um $66^2/_3\,\%$ zu erhöhen. Ich machte dies im vergangenen März in einem Fachblatt bekannt, ohne daß ein Verleger darauf reagierte. Ganz, wie es zu erwarten war.

Philipp Scharwenka hat beobachtet, daß „beim Freiwerden eines Komponisten dessen Werke einen neuen und besonders kräftigen Aufschwung nehmen und erst dann wirklich in alle Kreise der musiktreibenden und -liebenden Menschheit dringen. Eine Verlängerung würden ja besonders lebenskräftige Werke glücklich überstehen, für die meisten Fälle aber bedeutet sie ein völliges Aussterben."

Ludvig Schytte möchte empfehlen, die Schutzfrist eher noch zu kürzen.

In ähnlicher Weise sprechen sich aus: Wilhelm Berger, Fr. Bothe, Alfred Cairati, Rudolf Fiege, Alexis Hollaender, Richard Kursch, Moriz Moszkowski, Anna Morsch, Otto Neitzel, Carl Reinecke, James Rothstein, Christian Sinding, Bogumil Zepler u. A. Unter den Genannten sind verschiedene Ausländer, die aber zum Teil Mitglieder der G. D. T. sind und jedenfalls die meisten ihrer Werke in Deutschland veröffentlicht haben.

In meiner zweiten Rundfrage wandte ich mich an eine Anzahl hervorragender Dichter, Schriftsteller, Maler, Bildhauer, Gelehrter usw. Das Resultat übertraf alle meine Erwartungen. Ich erhielt sechs unbestimmte Antworten, sechs, die für die Verlängerung eintraten, und an die hundert, die zum Teil in fulminanten Wendungen die Aufrechterhaltung der bisherigen Schutzdauer forderten. Zunächst zu meinen Gegnern.

Richard Dehmel schreibt: „Solange der Güteraustausch noch nicht durch ein soziales System geregelt ist, sollte das geistige Eigentum mindestens ebensosehr durch privates Erbrecht geschützt werden wie jedes andere persönliche Glücksgut. Die Tatsachen beweisen, daß die Verleger gute Ausgaben nach Ablauf der Schutzfrist durchaus nicht wohlfeiler als vorher verkaufen; und billigen Schund in das Volk zu bringen, das ist auch bei längster Erbdauer möglich." Ich glaube, daß Dehmels Irrtum hinsichtlich der Ausgaben jedermann auffallen wird.

Eduard Engel: „Ich bin für den unverlöschlichen Schutz des literarischen Eigentums und habe ihn vor Jahren im Berliner Tageblatt mit guten Gründen verteidigt. — 50 Jahre sind das wenigste, was ich fordere."

Hanns Heinz Ewers befürchtet die Verminderung des Interesses des Publikums für die neueren, sobald ein vorhergehender Dichter frei wird.

Ludwig Fulda beklagt es bitter, daß das Erbe geistiger Güter gegenüber materiellen vom Staate so vernachlässigt wird. „Solange der Grund und Boden nicht nach 50 Jahren wieder Allgemeingut wird, bleiben die Künstler und Schriftsteller auch bei der verlängerten Schutzfrist allen anderen Erwerbenden gegenüber im Nachteil — und die Einführung dieser letzteren wäre daher nur eine Forderung annähernder Gerechtigkeit." Fulda dürfte wissen, daß es das Streben der Bodenreformer ist, Grund und Boden zu einem Allgemeingut zu machen. Da die Einsicht in die Gerechtigkeit dieser Forderung überall verbreitet ist, glaubt man auch, daß dieses hohe Ziel, das sich freilich nicht von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

SCHNELL ZU
WEIHNACHTEN

Aus dem Verlage SCHUSTER & LOEFFLER, BERLIN bitte ich die Buchhandlung von

in an die untenstehende Adresse zu schicken

Expl.

Beethovens Sämtliche Briefe. Herausgegeben v. Dr. Alf. Chr. Kalischer
Fünf Bände in Geschenkkassette M. 27.50
— Einzeln: Band I, II, III, IV, V à „ 5.50

..... **Richard Wagners Briefe** in 6 Bänden in Leinen „ 36.—
in Halbfranz „ 43.—

oder einzeln:

..... **Richard Wagner an Minna Wagner** i. Lein. M. 10.— i. Hfz. M. 12.—
Richard Wagners Bayreuther Briefe „ „ „ 6.— „ „ „ 7.—
..... **Richard Wagner an seine Künstler** „ „ „ 6.— „ „ „ 7.—
Richard Wagner an Eliza Wille „ „ „ 3.— „ „ „ 4.—
Richard Wagner an Ferd. Praeger „ „ „ 3.— „ „ „ 4.—
Richard Wagner an seine Freunde „ „ „ 8.— „ „ „ 9.—

Schindler, A. Beethoven-Biographie (Neudruck) „ 14.—
Wolzogen, H. v. Aus Rich. Wagners Geisteswelt „ 5.—
..... **Moos, Paul,** Richard Wagner als Ästhetiker „ 6.—
..... **Kloss, Erich,** Wagner-Anekdoten „ 2.—
Kapp, Julius, Wagner und Liszt „ 3.50
Kapp, Julius, Franz Liszt, Biographie „ 12.—
Weber, Carl Maria, Sämtliche Schriften „ 14.—
Hugo Wolf. Eine Biographie in vier Bänden von Ernst Decsey.
Kompl. in 1 Band „ 14.—
— Einzeln: Band I, II, III, IV à „ 3.50

, den

Name:

Strasse:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heute auf morgen verwirklichen läßt, einmal erreicht werden wird. Dann scheint es Fulda „beinahe noch wichtiger, daß die Menschen für erschwingbares Geld eine gesunde Wohnung finden, als daß sie billig zu Goethe und Wagner gelangen, zumal ihnen das eine ohne das andere doch nichts nützt." Ich verstehe den Vergleich nicht. Eine gesunde Wohnung zu beziehen, ist in der Tat wichtiger als Bücherlesen. Aber jenes erfordert erhebliche Mittel, während gute Bücher, wohlverstanden „frei gewordene" Bücher, für wenige Groschen zu haben sind. Vermögen aber solche Bücher den Leser nicht über die Misere des Lebens zu erheben? Wenn ihr das leugnet, Autoren, — es geschieht zuweilen tatsächlich — empfehle ich euch, die Feder beiseite zu legen und Maurer und Zimmerleute zu werden. Vielleicht werden dann wirklich die Wohnungen billiger. Dann aber fährt Ludwig Fulda fort: „Es hat keinen Sinn und keine Berechtigung, daß die Verleger auf Kosten des Publikums sich länger als bisher an einem Monopol bereichern. Dem könnte aber leicht abgeholfen werden durch die Bestimmung, daß die Verlängerung der Schutzfrist nur für die Urheber gilt, d. h. daß verlegerische Monopole wie bisher nach 30 Jahren (meinethalben sogar schon früher) erlöschen, daß jedoch auch nachher jeder Veranstalter von neuen, billigen Ausgaben die direkten Erben (solange solche vorhanden sind) entschädigen muß." Es ist überflüssig, hinzuzufügen, daß ich hierin mit Fulda vollkommen übereinstimme, und daß ich ihn füglich nicht einmal zu den ausgesprochenen Gegnern rechnen kann; denn worauf es mir ankommt, ist nur die Buchfreiheit vom Monopol des Verlegers. Eine noch längere Begünstigung der direkten Erben in dem Fuldaschen Sinne wird niemand stören.

Der nächste, aber auch nicht völlig erklärte Gegner ist Paul Heyse. Auch Heyse ist der Auffassung, daß der Geist ebensowenig enteignet werden dürfe wie andere Güter. Zum Vergleich führt Heyse u. a. „wertvolle Galerieen und Bibliotheken" an, die dem Eigentümer nach einem gewissen Zeitraum auch nicht entzogen werden. Ich kann auch diesen Vergleich nicht gelten lassen; denn die kostbarsten Galerieen befinden sich in den Händen des Staates zur Verfügung der Öffentlichkeit. Diese aber trägt nach den verhältnismäßig geringen Schätzen in den Händen Privater gar kein Verlangen. Geradeso ist es mit den privaten Büchersammlungen bestellt, deren Inhalt gewöhnlich auch in den öffentlichen Bibliotheken vertreten ist. Noch mehr aber muß ich Heyses Ansicht widersprechen, daß „der Rechtsnachfolger des Autors oder Verlegers dafür sorgt, die Werke den weitesten Kreisen zugänglich zu machen, da es in seinem eigenen Interesse liegt, durch mäßige Preise das Publikum anzulocken". Anlocken tut er das Publikum freilich, aber dieses findet die Preise eben nicht mäßig und beißt nicht auf den Köder.

Schließlich schreibt mir Marie Lipsius (La Mara): „Mich zugunsten der 30jährigen Schutzfrist auszusprechen, verbietet mir meine alte Freundschaft mit dem Hause Wagner." Sat est!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Außer den Genannten sind mir noch Walter Bloem, Gerhart Hauptmann und Hermann Sudermann als Befürworter der Verlängerung bekannt. Dies ist besonders bei Hauptmann und Sudermann begreiflich, wenn man bedenkt, daß bei beiden vornehmlich dramatische Werke in Betracht kommen, deren prozentuellen Nutzen (Tantiemen) aus den Aufführungen sie gern *pro domo* bis in ferne Geschlechter schützen möchten. Ich sagte schon, daß dagegen nichts vorliegt, aber — das Monopol des Verlegers . . .! *Ceterum censeo* . . .

Nun aber zu den Männern, die im echten Sinne „wagnerisch" handeln. (Vgl. den vorher zitierten Ausspruch des Meisters.) Die Aufrechterhaltung der 30jährigen Schutzfrist fordern u. A.:

Peter Altenberg, Wilhelm Altmann, Ludwig Barnay, Richard Batka, Karl Binder, Viktor Blüthgen, Wilhelm Bode, Max v. Brandt, Lily Braun, Felix Dahn, Franz von Defregger, Friedrich Delitzsch, F. W. Dörpfeld, Paul Ernst, Christian Eckert, R. C. Eucken, Gustav Frenssen, Karl Frenzel, Martin Greif, Ernst Haeckel, Maximilian Harden, Hermann Hesse, H. Hirschberg, Fr. Kallmorgen, Fr. Kayßler, Conrad Kiesel, Albert Kopfermann, Josef Kohler, Karl Krebs, Paul Laband, Karl Lamprecht, Adolf Lasson, Otto Lessing, Paul Lindau, Julius Lippert, Franz von Liszt, J. H. Mackay, Max Martersteig, Fritz Mauthner, Ed. Meyer, Paul Meyerheim, Albert Neißer, Wilhelm Ostwald, Alphons Paquet, Ludwig Pietsch, Wilhelm Raabe, Gabriele Reuter, Anna Ritter, Julius Rodenberg, Karl Scherres, Paul Schlenther, Georg Schweinfurth, Martin Spahn, Eduard Seler, Friedrich und Toni Spielhagen, Fritz Stahl, Johannes Trojan, Adolf Wagner, Wilhelm Waldeyer, J. V. Widmann, Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff, Adolf Wilbrandt.

Die Fülle dieser Zuschriften abzudrucken, verbietet der Raum, so daß ich mich begnügen muß, die markantesten Aussprüche wiederzugeben. Ich darf wohl in dieser Frage unsere berühmtesten Rechtslehrer und Rechtsphilosophen voranstellen.

Paul Laband schreibt: „. . . erwidere ich Ihnen, daß ich aus vielen und wohlerwogenen Gründen, die ich bereits bei anderer Gelegenheit entwickelt habe, für die Beibehaltung der bisherigen Schutzfrist und gegen eine Verlängerung mich erkläre."

Adolf Lasson hält die 30jährige Frist für sehr reichlich bemessen. „Schon diese Frist wirkt in vielen Fällen geradezu wie ein Hemmnis für die Kulturbewegung. Unrichtiges Urteil und eigenwillige Selbstsucht der Bevorrechteten führen nicht selten zu einer verwerflichen Ausbeutung der Frist, die den Zugang zu wertvollen Quellen der Belehrung, Erhebung und edlen Genusses bis zur Unerreichbarkeit erschwert, und das gerade in den Jahrzehnten, wo das Geschlecht, aus dessen Stimmung heraus und für dessen Auffassungsvermögen das Werk geschaffen ist, die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

größte Aufnahmefähigkeit und das lebhafteste Begehren nach dem Werke zeigt . . . Man kann die Schutzfrist von 30 Jahren als einen erträglichen Ausgleich der einander widerstrebenden Interessen rechtfertigen, man kann sie für etwas reichlich, für allzu reichlich bemessen ansehen: aber völlig ausgeschlossen ist in einer Nation mit regem, lebendigem Fortschritt der geistigen Kultur die Verlängerung dieser Schutzfrist über 30 Jahre hinaus. Die Nation ist die stille Mitarbeiterin an jedem bedeutenden Werke eines ihrer Söhne; sie hat ein Recht darauf, daß sie nach nicht zu langer Zeit das Erbe in vollstem Umfange antrete."

Franz von Liszt schreibt, daß er „im Interesse der geistigen Weiterentwickelung unseres Volkes die Verlängerung der Schutzfrist von 30 auf 50 Jahre entschieden bedauern würde".

Josef Kohler verweist einfach auf seine grundlegenden Werke über Autorrechte, die das Hinreichende der bisherigen Schutzfrist allerdings zur Evidenz beweisen.

An diese mögen sich noch folgende Urteile in alphabetischer Reihenfolge schließen:

Peter Altenberg schreibt: „Ich halte ‚30' Jahre für lang genug. Schließlich denkt und dichtet man nicht für andere Erben als für alle, alle!"

Ludwig Barnay: „ . . . Alle anderen Interessen müssen zurücktreten vor dem großen Ziel: dem deutschen Volke die Werke unserer Dichter und Komponisten möglichst schnell und möglichst zugänglich nahezubringen."

Richard Batka verlangt Aufhebung des Monopols, aber Fortsetzung der Tantiemen aus Werken und Aufführungen an die direkten Erben der Autoren und nach deren Erlöschen an einen gemeinsamen Künstlerschatz.[1])

Viktor Blüthgen schreibt: „Die größte Zahl derer, die mit ihrem Namen und ihrem Schaffen noch über 30 Jahre nach ihrem Tode lebendig geblieben sind, wären bei einer 50jährigen Schutzfrist begraben und vergessen. Ich möchte den Autor sehen, dem mehr daran läge, daß — vielleicht! — irgend ein geldbedürftiger Enkel oder entfernter Verwandter auf etwas Einnahmen rechnen könnte, als daß er überhaupt noch gedruckt und gelesen würde. ‚Die Unsterblichkeit ist ein schöner Gedanke, ist des Schweißes der Edlen wert' — sagt Klopstock; und wir Autoren sind keine Schuster."

Karl Binder hält die Verlängerung für gemeinschädlich und für ein schweres moralisches Unrecht gegen die Nation.

Lily Braun: „Gerade jetzt, wo so viele deutsche Dichter durch zahlreiche Neuausgaben ihrer Werke erst wirklich zum geistigen Besitztum des Volkes werden, sollte es unmöglich sein, eine Forderung zu stellen, die eine entschieden kulturfeindliche ist."

F. W. Dörpfeld: „ . . . ich würde sogar für eine Verkürzung stimmen."

Christian Eckert: „Für den Entscheid der Frage fallen die großen immateriellen Vorteile in die Wagschale, die dem gesamten deutschen Volk durch die kürzere Schutzfrist von 30 Jahren zugute kommen."

[1]) Vgl. Hugo Sommers Aufsatz „Musik im Volkshaushalt" in „Die Zukunft" 1908, No. 51 (angezeigt in der „Revue" unserer Zeitschrift, Heft VIII, 19).

Die Redaktion

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Paul Ernst: „ . . . denn der ideelle Nutzen für die Nation überwiegt so sehr, daß der materielle einzelner dagegen nicht in Frage kommen kann."

Rudolf Eucken würde eine Verlängerung für „bildungsfeindlich und dem sozialen Zuge unserer Zeit für widersprechend halten".

Gustav Frenssen schreibt: „Eine Verlängerung der Schutzfrist bedeutet eine starke Schädigung der Kultur. Ich bin sogar dafür, daß der Nation schon bei Lebzeiten des Verfassers ein Enteignungsrecht zustehe."

Karl Frenzel hält die bisherige Schutzdauer für „wohlbewährt und in unsere Sitten und Einrichtungen eingebürgert".

Martin Greif: „ . . . ich würde die Verlängerung für schädlich in jeder Hinsicht halten."

Friedrich Kayßler verlangt die „schrankenlose Allgemeingültigkeit des Rechts auf geistiges Gut, das mit 30 Jahren durchaus hinreichend geschützt ist".

Karl Krebs hält die Verlängerung nicht allein für nicht wünschenswert, sondern für geradezu schädlich.

Karl Lamprecht: „Ich bin durchaus der Ansicht, daß 30 Jahre Schutzpflicht mehr als genug sind. Der Kapitalismus hat uns schon im übrigen mit einer so kulturwidrigen Interpretation des ‚geistigen Eigentums' bedacht, daß auch nicht die geringste Konzession mehr gemacht werden darf."

Otto Lessing: „Ein Erfolg [der Verlängerung] wäre aufs tiefste zu bedauern. Gerade den weniger Bemittelten eine Hebung ihrer Bildung zu erleichtern, ist um so wichtiger, je größer die Menge der im Geiste Hungrigen zu bemessen ist, und diese ist ja Gott sei Dank bei uns Deutschen so reichlich, daß sie wohl ein Recht auf Befriedigung dieses Hungers beanspruchen darf. Verdienen muß der Verleger, aber 30 Jahre ist genug!"

Julius Lippert hält es für wertvoller, „die Ergebnisse vieljähriger Arbeit, soweit sie die Prüfung bestehen werden, zum Gemeingut möglichst weiter Kreise zu machen, als sie den Enkeln als Rentnergut zu erhalten".

John H. Mackay will überhaupt keinen gesetzlichen Schutz.

Fritz Mauthner würde es für einen Idealzustand halten, „wenn die Schöpfungen der Künstler sofort dem ganzen Volke gehören könnten. Eine Verlängerung wäre eine ungerechte Steuer; ein Monopol für Bayreuth wäre undeutsch nach Wagners eigener Definition des Wortes".

Eduard Meyer würde eine Verlängerung für „ganz ungerechtfertigt und sehr verhängnisvoll halten . . . Mir scheint schon die gegenwärtig bestehende Schutzfrist äußerst hoch und in ihrer Berechtigung sehr problematisch: sie ist von der peinlichen Rücksicht auf die lachenden Erben beherrscht, die ja überhaupt in unserer Gesetzgebung ganz ungebührlich dominiert, und schädigt zweifellos die allgemeinen Interessen, die doch auch mitzusprechen haben, bereits recht erheblich."

Wilhelm Ostwald: „Ich bin der Meinung, daß 30 Jahre völlig, ja überreichlich genügend sind."

Wilhelm Raabe schreibt mir: „Wer in der Gesellschaft, in der Presse, in öffentlicher Versammlung oder gar im Reichstag dafür stimmt, daß die Schutzfrist für Werke der Literatur, der bildenden Künste oder der Musik nach dem Tode der Urheber von 30 Jahren auf 50 Jahre verlängert werde, macht sich einer schweren Versündigung an seinem Volke schuldig!"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anna Ritter: „Höher als Recht und Wohl des einzelnen stehen die der Allgemeinheit, und über 30 Jahre nach seinem Tode hinaus wird auch der fürsorglichste und treueste Künstler sich nicht verpflichtet fühlen, die Früchte seiner Kunst der ‚Familie' zu erhalten. Auch Kunst ist ‚Sauerteig', der weiter wirken soll."

Julius Rodenberg erklärt sich „ganz entschieden gegen die Verlängerung . . . Nach meiner Überzeugung ist mit der 30jährigen Schutzfrist den Interessen des Autors in jeder Beziehung Genüge getan."

Martin Spahn: „Es dürfte der ganzen Art des geistigen Lebens der deutschen Nation entsprechen, daß die Schutzfrist für die Werke geistig Schaffender nur auf 30 Jahre bei uns bemessen ist, und es ist zu wünschen, daß es dabei bleibt."

Fritz Stahl ist überzeugt, daß dem „posthumen Interesse der Autoren mit der 30jährigen Schutzfrist am besten gedient wird".

Wilhelm Waldeyer findet, daß die 30jährige Schutzfrist, „also ein Menschenalter, den in Frage kommenden Interessen am besten entsprechen dürfte".

J. V. Widmann: „Wenn direkte Nachkommen den Vorteil seiner Produktionen genossen haben, so dürfte das genügen; die Verleger aber noch länger zu schützen, die ohnehin meistens den Löwenanteil alles Gewinnes hatten, wäre barer Unsinn, wo das Interesse der Allgemeinheit in Frage kommt."

Ulrich v. Wilamowitz-Moellendorff hält die 30jährige Schutzfrist für „das Äußerste, was die Allgemeinheit dem Vorteile der einzelnen bewilligen darf".

Ich füge noch hinzu, daß außer den Genannten auch noch von vielen Anderen der Wunsch geäußert wurde, das Gesetz möge so gestaltet werden, daß nach Aufhebung des Verlegermonopols den direkten Erben noch Aufführungsrechte sowie Gewinnanteile an dem Ertrag des Buchmaterials zuflössen. Es wäre wahrlich eine Kulturtat, vermöchten unsere Volksvertreter ein solches Gesetz zu schaffen! Kein Buchstabe in dem ominösen § 7 der revidierten Berner Konvention stemmt sich dagegen, und die praktische Ausführung der gesetzlichen Vorschriften würde keine Schwierigkeit erfahren. Vielleicht kommen wir noch einmal dahin, daß von allen geistigen Erzeugnissen von Sophokles bis auf den heutigen Tag Abgaben an einen gemeinschaftlichen Künstlerschatz gezahlt werden, zugunsten der lebenden Autoren, der Witwen und Waisen und direkten Nachkommen, der Notleidenden und der Werdenden. Die geringen Abgaben würden kaum gespürt und vom Publikum gern gezahlt werden. Das wäre ein Idealzustand — aber von dem sind wir noch weit, weit entfernt! Was wir heute verlangen, ist allein die Freiheit des geistigen Gutes vom Monopol des Verlegers in längstens 30 Jahren nach dem Tode des Urhebers — mit anderen Worten:

Die Erhaltung unseres bisherigen, gutbewährten Gesetzes!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ROBERT MAYRHOFERS ORGANISCHE HARMONIELEHRE UND DIE MODERNE THEORIE

von Georg Capellen-München

Seiner 1907 erschienenen „Psychologie des Klanges" hat Robert Mayrhofer im Verlage von Schuster & Loeffler 1908 ein „Organische Harmonielehre" betiteltes Buch folgen lassen, als vorbereitende Einleitung für ein größeres Werk, das die Harmonieen erklärt als „Organismen oder klangräumliche Gebilde, d. h. als Ausdehnungsvorstellungen, welche von einer kunstfähigen Klangerscheinung gewonnen werden und mit deren Empfindungseindruck übereinstimmen." Den Hauptinhalt der Organischen Harmonielehre bildet die vollständig originelle Zelltheorie Mayrhofers. Der Verfasser geht aus von der „Kleinzelle" C E (essentielle oder kürzer n-Strecke), die durch den „Durpunkt" g und den „Mollpunkt" a zum „Durmollklang" a C E g vervollständigt wird. Während g und der weitere Punkt h der Automatik (d. i. C-Obertonreihe) angehört, ist a und ebenso der weitere Punkt f als „Fremdpunkt" (nicht automatisch) angefügt. So ergibt sich als primärer Organismus die „Vollzelle" (Urkadenz): f a C E g h, ferner mit Vertauschung der Seitenzellen g h und f a: g h C E f a mit zwei von den Eckpunkten C und E ausgehenden Dissonanztrieben h als steigendem und f als fallendem Leitton. „Mit h C E f haben wir die zentrale (tonikale) n-Strecke mit den beiden dissonanten Austrieben i und o [neue Leittonbezeichnungen Mayrhofers], weshalb die Strecke h-f den Namen ino-Strecke führt. Die Spitzen h und f sind die wesentlichen Randpunkte dieses Gebildes und der Vollzelle, weshalb dieser Organismus auch ‚ino-Zelle' genannt wird. Die n-, Voll- und ino-Zelle sind symmetrisch gebaute Klangorganismen, deren Flanken gleichmäßig zu einem innersten Schwerpunkt gravitieren, der gleichsam den fixen Standort des betreffenden Gebildes im Klangraum ausmacht; daher nennen wir diesen Zentral- oder Nullpunkt den ‚Kernpunkt' der Zelle." — „Nach dem primären Organismus, der die erste eigentliche Kadenz ist, ist die nächst höhere: der Bezug von Primärorganismen oder Vollzellen, und zwar solcher, deren Grundtöne die Urkadenz darstellen, die sich also im Zustande der Übergangsausdehnung (Quint oder Quart) befinden. Dieser Zustand wird auch offenbar, wenn die aufnehmende Phantasie bei Anschauung der räumlichen Gestalten die darin sich aussprechende, durchgängige Symmetrie gewahrt und dem-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gemäß nicht bloß dem Bau auf dem Grundton nachgeht, sondern unwillkürlich auch die zentral liegenden Schwerpunkte oder Standorte der Vollzellen auffaßt; denn da diese parallel zu den drei Grundtönen der n-Kadenz liegen, so spricht sich auch in deren Kernpunkten der Übergangszustand der Urkadenz aus." So gewinnt Mayrhofer die „Groß N-Zelle":

fis	h	e	a	D	g	C	f	b
− 4	− 3	− 2	− 1	0	+ 1	+ 2	+ 3	+ 4

mit den charakteristischen Akkorden b D fis und fis C E b (gebildet mit dem Kern d bzw. der n-Zelle C E und den Randpunkten b und fis). „Die Groß N-Zelle besteht aus 2 + 1 + 2 = 5 n-Zellen oder aus 1 + 1 + 1 = 3 ino-Zellen, ist also gleichbedeutend mit der Kadenz aus drei benachbarten ino-Zellen." — Erweitert man die Groß N-Zelle noch um eine Quarte nach jeder Seite, nämlich um es = + 5 und cis = − 5, so erhält man die Groß-Ino-Zelle. „Diese ist die nächst größere Kadenz nach der N-Zelle, beruhend auf der Beziehung dreier benachbarter N-Zellen:

N : N : N		
a D g = f a cis	b D fis	es g h
oder cis g h f	fis C E b	h f a es

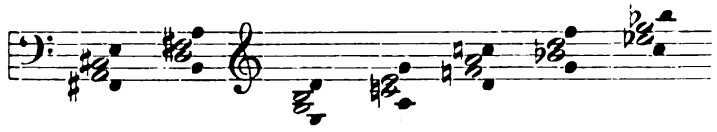
und ausgefüllt mit [Zellkernen!]:

h	e	a	D	g	c	f
− 3	− 2	− 1	0	+ 1	+ 2	+ 3

(Die Randzellen um h und f sind a cis bzw. es g.)

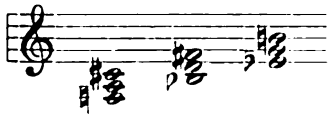
Das n-Material zur großen Kadenz ist dann:

− 3	− 2	− 1	0	+ 1	+ 2	+ 3
h	e	a	D	g	c	f





e^3 a^3 D^3 g^3 c^3



N : N : N

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NB. e^3 zeigt die zellbildende Strecke von 3 Quarten (vom Kern e aus) an: **cis fis h e a d g**; h und a sind Zusatztöne zur ino-Zelle cis (e) g, entsprechend den Zusatztönen zu den n-Zellen.

Zu dieser Kadenzerweiterung bemerkt Mayrhofer: „Die Hauptstrecke N wird hier (nicht wie bei der N-Zelle durch primäre n-Zellen, sondern) durch Vollzellen, ino, dargestellt, nämlich $E^3\ C^3$ = cis (e) g mit a (c) es = a cis, es g. Mit $h^2\ E^3$. o . $C^3\ f^2 = h^2\ C^3$ (D) $E^3\ f^2$ wird also die INO-Strecke (groß geschrieben, weil durch Zellkerne) analog zu h C E f dargestellt; daher der Name dieses Gebildes, welches eine Steigerung des primären Organismus ‚Vollzelle' (das auf der realen ino-Strecke h f = f h fußt) ist; was in letzterer Realpunkte sind, das sind hier Kernpunkte von primären Zellen. — Die normale INO-Zelle umfaßt 5 + 1 + 5 = 11 Tonpunkte. Es ist noch der Hinzutritt eines zwölften Punktes möglich, entweder am einen oder anderen Rand der INO („Randschwellung"), also alternierende Einbeziehung des + 6ten oder − 6ten Tones:

− 6										+ 6	
gis	cis	fis	h	e	a	D	g	c	f	b	es = 12
	cis	.	.	.	.	.	.	.	.	.	as = 12

Realisiert werden in der auf C stehenden D-Ino (nebst den zwei Fremdpunkten) neun Punkte der Grundton-Automatik, also zusammen elf:

fremd		Neubenennungen:	m	b	do	di
f a	C E	g h	d fis	b	es	cis."

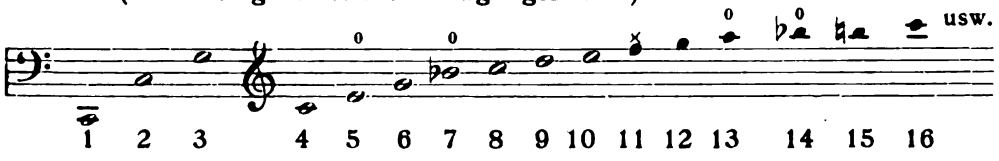
Wenn es auch nicht ganz leicht ist, dem Verfasser zu folgen, so glaube ich doch, daß vorstehender Auszug genügen wird, um das Wesentliche seiner Zelltheorie klarzumachen.

Um diese richtig zu würdigen, bedarf es einer kritischen Auseinandersetzung mit der modernen Theorie.

I. Oberton-Automatik. Die mit „musikfähigen Werten belegte Automatik" (Obertonreihe) des Grundtones C wird von Mayrhofer so dargestellt:

dis gis cis
C e g h d fis b es as des,

während die physikalische Obertonreihe bekanntlich folgendermaßen verläuft (mit untergesetzten Schwingungszahlen):



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hier sind die mit o versehenen Töne ein wenig tiefer als die betreffenden temperierten Klaviertöne; das mit × bezeichnete f ist dagegen etwas höher. Die von ihm vorgenommene Umstellung der Tonwerte begründet Mayrhofer mit der Gleichgültigkeit der Oktavlage für die allgemeine Auffassung. Obwohl letzteres zuzugeben ist, so durfte doch Mayrhofer nicht so weit gehen, an die Stelle des 7. Obertones b den 15. Oberton h zu setzen. Schlägt man am Klavier das große C an, so wird man nicht h hören, sondern b. Überhaupt kommen für das musikalische Hören nur die einfachen Schwingungszahlen von 1 bis 10 in Betracht, also nur die Obertöne bis zur None d oder Dezime e; die höheren, teilweise unharmonischen Obertöne werden zwar ebenfalls vom Ohr aufgenommen, kommen aber nicht als klangändernde, sondern nur als klangfärbende Elemente zum Bewußtsein (vgl. Stumpf, Tonpsychologie, II: Seite 220—223, 529). Sagt doch Mayrhofer selbst: „Die unkünstlerischen Abfälle, die das Rohmaterial der Natur mit sich bringt, werden durch kunstpsychische Auslese impulsiv ausgeschieden; was möglich wird, wenn sie neben den Gutwerten mit geringer Intensität wirken." Damit erübrigen sich auch die von Mayrhofer für die C-Automatik in Anspruch genommenen Obertöne fis (11. Oberton), as (13.), h (15.), cis (17.) und es (19.). Ferner ist es nicht richtig, daß im C-Durklange die Quint g als beigeordneter Ton an die Hauptzelle C E herantritt; denn dieses g ist als mitklingender Oberton ebenso von vornherein vorhanden wie die mitklingende Terz e. Daher kann der C-Durklang nicht nur, wie Mayrhofer meint, durch das Intervall c e, sondern auch durch c g vertreten werden. Als unmittelbares Erzeugnis des fundamentalen C-klanges ist der C-Durdreiklang ein einheitliches Ganzes, also nicht eine Zusammensetzung von Intervallen (c e + e g + c g) als selbständigen Einheiten, wie Mayrhofer und Gandillot[1]) glauben. — Ein Pendant zur Oberton-Automatik ist das Phänomen der Kombinationstöne, oder richtiger des Kombinationstones, da für die musikalische Auffassung der Kombinationston identisch ist mit dem Grundton (Fundament) des betreffenden Intervalles. Auf diese Weise kann ein Oberton-Intervall auch ohne den Grundton einen Durakkord vertreten, z. B. in einem C-Dursatze das Intervall e g den C-Durdreiklang (man denke an ein zweistimmiges Lied in C-Dur mit schließendem Intervall e g!). Mit Unrecht wird diese Vertretungsmöglichkeit von Mayrhofer geleugnet, der überhaupt das Phänomen des Kombinationstones gar nicht zu kennen scheint. Auf letzterem beruht ferner die Auffassung der Akkorde h d f und h d f a innerhalb C-Dur als (G) h d f und (G) h d f a (mit G als mitklingendem Kombinationston, der zugleich Fundament der zu diesen

[1]) In seinem sehr ausführlichen, vortrefflichen Buche „Essai sur la Gamme" (Paris, Gauthier-Villars 1906) führt Maurice Gandillot alle musikalischen Phänomene auf die einfachsten akustischen Zahlenverhältnisse zurück.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Akkorden gehörigen Obertonreihe ist). Dagegen behandelt Mayrhofer h d f als besondere Zelle, mit h und f als Dissonanztrieben der C-Zelle, als vollkommen selbständigen Klang, der von keinem andern herkommt.

II. Kadenzproblem. Mayrhofer erklärt die einfache C-Dur-Kadenz durch die alleinige Wirksamkeit des C-Klanges (mit angeblicher Zugehörigkeit auch der Zelle g h zur C-Automatik), vermehrt durch die angehängte, nicht automatische Zelle f a. Auch abgesehen davon, daß die Töne f, a schon zu weit ab in der Obertonreihe liegen, um noch als klangbildend herangezogen werden zu können, — als Fremdwerte sind sie ebensowenig zu bezeichnen wie die Töne e und b, die, obwohl ebenfalls gegen die temperierte Stimmung detonierend, dennoch Naturwerte bleiben und nur so (als e und b, nicht etwa als es und a) notiert werden. Nach meiner Ansicht ist das Kadenzproblem, das sich zum Subdominantenproblem verdichtet, so zu lösen: Im Sinne der Obertonentwickelung kann der organische Aufbau eines Akkordsystems nur vorwärts, und zwar am einfachsten mittels der Quinte als des der Oktave zunächst stehenden Naturintervalls erfolgen. Die primitivste Kadenz ist zweiklängig:

C e g
G h d, mit g als Quinte von C und zugleich als Grundton einer neuen Obertonreihe. Mit Mayrhofer ist der doppelte Leittonbezug zur Tonikazelle, also in C-Dur: f\e / h/c als wesentliches Merkmal der Durtonart anzunehmen. Würde man nun in dem natürlichen Streben nach Mannigfaltigkeit die zweiklängige Kadenz weiter zu einer dreiklängigen ausbauen, so ergäbe sich:

C e g
G h d
D fis a. Da fis aber schon die tonale Einheit von C-Dur gefährdet, so müßte dafür f eintreten. Damit fällt aber die Grundtoneigenschaft von D, indem d f a einfacher auf den Grundton G bezogen wird, so daß der G-Dur-Dreiklang zum natürlichen Sept- und Nonenakkord erweitert wird und das wesentliche Intervall h f einem und demselben Klange (G) angehört:

C e g
G h d f a. Daß die „natürlich-reine“ Sept f etwas tiefer steht als die temperierte Sept, ist nach der auch von Mayrhofer vertretenen Maxime der „Egalisierung“ ebenso gleichgültig, wie die Differenz zwischen natürlich-reiner und temperierter Terz. Um eine geschlossene (d. h. in Kreisform darstellbare) Akkordreihe zu erhalten, liegt es nahe, den Terzenbau durch ein rechts angefügtes c zu vollenden:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

C e g
G h d f a
F a c. Dieses c tritt dann sofort in organische Beziehung zum f, das damit zum Grundton erhoben wird, so daß jetzt drei Obertonreihen (C, G, F) zusammenwirken. Kürzer läßt sich das gewonnene System so notieren: C e G h d f a c, mit dem G-septklang in der Mitte als wahrer „Dominante". Stellt man die Reihe so um, daß der C-Klang in die Mitte kommt, so erhält man die gebräuchliche Form: F a C e G h d f. Das scheint mir die natürliche theo-
Sd T D
retische Begründung des längst instinktiv gefundenen dreiklängigen C-Dursystems zu sein.

Was die Auffassung der Klanggebilde Mayrhofers erschwert, ist die nebenhergehende Konstruktion einer Raumsymmetrie mittels der Zellkerne (Nullpunkte) und die Quart- (oder Quint-) Berechnung von ihnen aus (s. o.), anstatt daß, wie bisher, allein von den Grundtönen aus gerechnet wird. Obwohl diese Kerntheorie geistvoll erfunden und konsequent durchgeführt ist, so muß ich sie doch im Prinzip ablehnen, da derartige Konstruktionen nur für das Auge und nicht auch für das Ohr existieren. Oder wird jemand mit Mayrhofer den C-Durklang als „Dur um d", den a-mollklang als „Moll um d", den Akkord h d f als „ino-Strecke um d", den G-septklang als „dino um d" (d vor ino = „dur"), den G-nonklang als „dmino um d" (m vor ino = „moll") und denselben Nonenakkord ohne Grundton als „mino um d" hören?

III. Kadenzerweiterung. Die Ansicht Mayrhofers, daß die erweiterte Tonalität eine „erweiterte Ausschmückung des C-Tones durch vermehrte Einstellung in seine Automatik" sei, kann ich nicht teilen (s. o. I!). Viel näher liegt folgende Begründung, die ich auch in meine neue „Fortschrittliche Harmonie- und Melodielehre" (Leipzig, C. F. Kahnt Nachf., 1908) aufgenommen habe: Zunächst erfolgte die Erweiterung durch Einbeziehung der quintverwandten Tonarten G- und F-Dur, wodurch fis und b in C-dur heimisch wurden, später (in der neueren Zeit) durch Einbeziehung auch der terzverwandten Tonarten E-Dur und As-Dur, wodurch gis, cis, dis und as, des, es für C-dur gewonnen wurden, ohne daß durch diese Nebentöne immer ein Tonartwechsel (Modulation) eingeleitet zu werden braucht. Die Natürlichkeit dieser Entwickelung gründet sich auf die Einfachheit von Quint und Durterz als fundamentaler Naturintervalle. Somit wurde die siebenstufige Diatonik zur zwölfstufigen Chromatik ausgebaut, nämlich steigend, mittels der über C liegenden Tonarten G- und E-Dur, zu: C ♯c d ♯d e f ♯f g ♯g a ♭h h c, — fallend, mittels der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

unter C liegenden Tonarten F- und As-Dur, zu: c h ♭h a ♭a g ♯f f e ♭e d ♭d C. Unter den Nebentönen verdienen die der fallenden Skala, also fis, as, des, es, b den Namen „wesentliche (privilegierte)“ Nebentöne, die der steigenden Skala (außer fis) aber den Namen „unwesentliche“ Nebentöne.

IV. Alterierung. Aus meiner Herleitung der Chromatik (III) folgt von selbst, daß ich Mayrhofer vollkommen beistimme, wenn er das übliche, der Erweiterung der Tonart dienende Alterierungsverfahren (von dem auch Louis-Thuille Gebrauch machen), scharf abfertigt. Es ist in der Tat unglaublich, daß d fis a = d ♯f a, as c es = ♭ a c ♭ e, b d f (in a-moll) = ♭ h d f sein soll. Mayrhofer geht aber zu weit, wenn er die Alterierungsmöglichkeit total leugnet. Das heißt, das Kind mit dem Bade ausschütten. Nehmen wir den „verminderten Dreiklang“ h d f! Folgende Beispiele:



beweisen, daß h d f tatsächlich als H d ♮ fis (in a-moll) und ♮ B d f (in F-Dur), also als alterierte Akkorde zu erklären sein können. Nehmen wir ferner den „übermäßigen“ Dreiklang b d fis! Sehr richtig bezeichnet ihn Mayrhofer als eine gleichzeitige Zellenmehrheit b d + d fis, ähnlich meiner Auffassung, wonach dieser Akkord als Doppelklang = B d f + D fis a zu deuten ist[1]). Aber wie der Mollklang unter Umständen auch als alterierter Dreiklang gehört werden kann (a c e = A ♮ cis e), ebenso kann dies bei dem übermäßigen Dreiklang der Fall sein (b d fis = B d ♯ f). Schlägt man ex abrupto am Klavier diesen Akkord an, so wird man als natürlichste Auflösung den Es-durklang erwarten, im Sinne von: B d ♯ f — b Es g = Dominante — Tonika; denn erstens ist im allgemeinen die Auffassung mit einem Grundton leichter als mit zweien, zweitens verlangt b als Grundton die natürliche Quint f, drittens ist die Folge Dominante-Tonika die denkbar einfachste, viertens liegt Dur als einzig natürliches Tongeschlecht näher als Moll. (Um b d fis nach g-moll aufzulösen, bedürfte es der Erhebung des d zum Mitgrundton, so daß der Doppelklang B D fis (a) entstände, mit D fis (a) als Dominante von g-moll.) — Es ist in der Tat unmöglich, ohne Alterierung in der Musik auszukommen (man denke auch an h d f ♭ a, F ♭ a c, ♯ F a c d in C-Dur!). Auch Louis-Thuille und Gandillot halten an der Alterierung fest. Man kann zwar mit Mayrhofer unserer Notenschrift den Vorwurf machen, daß z. B. fis als Leitton zu g unrichtig benannt sei, da (z. B.

[1]) Auch Gandillot huldigt der Doppelklangtheorie, während sie von Louis-Thuille nur für besondere Ausnahmefälle akzeptiert wird.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in G-Dur) fis ja nicht von f herkommt, sondern ein ebenso selbständiger Ton ist wie h in C-Dur. Dagegen muß man aber bedenken, wie weitläuftig die Terminologie werden würde, wenn für fis, ges (und ebenso für jeden anderen Ton) vier Namen beständen, entsprechend ♯ f, fis und ♭ g, ges. Da ist es schon am einfachsten, wie bisher alle Töne stets von der C-Dur-Perspektive aus (als gleichsam musikalischem Meeresspiegel) zu bezeichnen und nur in der Theorie den Unterschied zu beachten.

V. Auflösung. Die Dissonanz des übermäßigen Dreiklangs, die sich aus der Herleitung von b d fis = B d ♯ f oder = B D fis (a) von selbst erklärt, wird von Mayrhofer der vergrößerten Distanz der Zellenstandorte, dem zweiten Verwandtschaftsgrad der Zellen b d und d fis gegenüber der Tonika c e zugeschrieben. „Die Auflösung wird ebenso einen erweiterten Wirkungskreis und Weg haben, als dieses Klanggebilde eine erweiterte Kadenz bedeutet. Die naturgemäße Auflösung wird darin bestehen, daß die zweiten Dominanten (b d und d fis in C-Dur) in die ersten Dominanten (f a und g h) gehen; damit ist die gewöhnliche kleine Kadenz erreicht, die also auch nach ihrer gewöhnlich-naturgemäßen Art in ihre enge n-Tonika (c e) hineingehen wird."



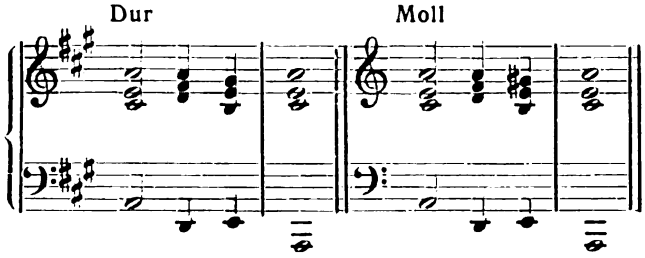
Ganz ebenso würde Mayrhofer auch den Akkord fis c e b normalerweise nach C-Dur auflösen. Er erklärt ihn mit Recht ebenfalls als eine gleichzeitige Zellenmehrheit, zusammengesetzt aus den beiden „ino-Zellen" fis c + e b. (Nach meiner Theorie ist er = D^7 + C^7, in Übereinstimmung mit Mayrhofer ist also weder fis noch b alterierter Ton.) Ich finde jedoch, daß die natürlichste Auflösung dieses Akkordes entweder durch die Folge D^7 — G = Dominante — Tonika in G-Dur oder -moll, oder durch die Folge C^7 — F = Dominante — Tonika in F-Dur oder -Moll gegeben ist, wie vorstehende Notenfigur zeigt. Jedenfalls kann ich der Ansicht Mayrhofers, daß die vollkommene Auflösung eines mehrzelligen Akkordes (Doppelklanges) immer in der gleichzeitigen Lösung seiner Zellen (Einzelklänge) bestehe, nicht beipflichten. Noch sei bemerkt, daß bei sofortigem (nicht durch C^7 vermittelten) Übergange von fis c e b in den F-klang die Schreibweise ges c e b (mit ges — f als Leitton) eintritt und dann ein alterierter Septklang: C e ♭ g b vorliegt, die Doppelklangsnatur also verschwindet.

VI. Moll. Im Gegensatz zu der zwar blendenden, aber bei näherer Betrachtung unmöglichen Moll-Theorie Hugo Riemanns, die auf eine polare

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gegensätzlichkeit von Dur und Moll hinausläuft, bestreiten Mayrhofer und ich in erfreulicher Übereinstimmung die Exklusivität (Selbstherrlichkeit) und Äquivalenz der beiden Tongeschlechter und konstatieren vielmehr eine Abhängigkeit des Moll von Dur, indem ein wesentlicher Bestandteil des Durklanges, die Terz c e dem a-moll-Klange gemeinsam ist und der Ton c auch in a-moll Grundton und Tonika ist. Mayrhofer hat auch ganz recht, wenn er (ebenso wie Louis-Thuille, Gandillot und ich) das übliche Moll mit Durdominante nicht als die einzige Möglichkeit der Mollkadenz ansieht, wenn er ferner einen wesentlichen Unterschied in der Mollkadenz mit gis und g findet.

Wenn jedoch Mayrhofer im a-moll-Klang nur c als Grundton ansieht, so hat er das Wesen des Mollakkordes nur einseitig erfaßt. Mayrhofer erkennt selbst die Quintbeziehung des „Fremdpunktes" a zu dem e des C-Klanges als das verbindende Moment an. Wenn nun c Grundton der Quinte c g ist, so liegt doch nahe, auch a als Grundton der Quinte a-e anzunehmen. Auch die vergleichsweise Hörbarmachung der Kadenzen in A-Dur und a-moll spricht für die Grundtonqualität des a im a-moll-Klange (und des d im d-moll-Klange),



eine Tatsache, an der bisher noch niemand gezweifelt hat, selbst Hugo Riemann nicht, obwohl er nach seiner Untertontheorie die angebliche Prim e im a-moll-Klange konsequent als Grundton hätte erklären müssen.

Richtiger Ansicht nach wird der Mollklang im Zweifel als Doppelklang gehört, z. B. der a-moll-Klang als eine Verbindung des A-Dur-Klanges mit dem C-Durklange, ebenso wie auch die a-moll-Tonart als eine Verbindung der A-Dur-Tonart mit der C-Dur-Tonart aufgefaßt wird. Der a-moll-Klang ist demgemäß so zu erklären:

A (cis) e
C e (g), oder kürzer A C e (g),

mit A als Hauptgrundton und Haupttonika und mit C als Nebengrundton und Nebentonika, derart, daß der Grundton C als solcher die Macht hat, die A-Terz cis für das psychologische Hören auszuschalten. Auf diese Weise wird die Künstlichkeit des Mollklanges im Verhältnis zum Dur-Klange viel einfacher und besser erklärt, als auf dem komplizierten und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

unzuverlässigen Umwege über die nicht automatische Funktion des Tones a, vgl. A (cis) e
C e (g) und A cis e!

Im a-moll-Klange = A C e (g) wird stets (bewußt oder unbewußt) der integrierende C-Dur-Klang mit gehört; nicht aber auch beim Erklingen des C-Dur-Klanges der a-moll-Klang, wie Mayrhofer meint; denn da in musikalischen Dingen die Auffassung immer so einfach wie möglich ist, so besteht kein Anlaß, zu einem so einfachen Gebilde, wie es der Durklang ist, noch etwas hinzuzudenken, was nicht in ihm steckt. An der Tatsache, daß der Mollklang im Sinne der alten Theorie eigentlich ein „Septklang" sein würde, wird sich auch Mayrhofer nicht stoßen; leugnet er doch nicht, daß auch a c e g (letzte) tonikale Lösung sein kann. Die Richtigkeit der neuen Mollauffassung wird bestätigt durch die Lösung des „verminderten Septimenakkordes" gis h d f, den Mayrhofer als eine Zellenmehrheit = gis h d + h d f erklärt.

Genauer betrachtet, liegt hier eine merkwürdige Zwitterbildung vor, nämlich ein Doppelklang $E^7 + G^7$, in dem weder gis noch f unzweideutig als alterierte Töne hervortreten; denn im Sinn allein des Grundtones E müßte der Akkord notiert werden: (E) gis h d ♮ fis (alterierter E-Nonenakkord), im Sinne allein des Grundtones G dagegen: ♯ G h d f (alterierter G-Sept-Klang). Die natürliche Lösung dieses Doppelklanges ist der Fortgang beider Teilakkorde in ihre Toniken, nämlich von E^7 zum A-Dur-Klang, von G^7 zum C-Dur-Klang. Wir erhalten so ganz von selbst:

A cis e
C e g.

Die einseitige Auffassung Mayrhofers führt zu der ihm selbst nicht verborgen gebliebenen Ungereimtheit, daß in einem a-moll, in dem C einziger Grundton (Tonika) ist, eine Dominante mit dem E-Dur-Klange nicht zu rechtfertigen ist; denn die Dominante von C kann ja nur G sein. Mayrhofer sieht sich daher gezwungen, gis als zwölften Oberton von C zu erklären, da er die „ästhetische Bedeutsamkeit" des konventionellen Mollschlusses doch nicht leugnen kann. Nimmt man dagegen (wie ich) A als Haupttonika und C als Nebentonika an, so ist die übliche Mollkadenz sofort verständlich im Sinne der konkurrierenden beiden Dur-Reihen:

a-moll { C-Dur: F a C e G h d f
A-Dur: D fis A cis E gis h d.

Man ersieht aus dieser Konkurrenz auch, um wie viel reichhaltiger Moll ist als Dur, da Dur ja mit einer einzigen Reihe auskommt.

VII. Konsonanzproblem. Mayrhofer und ich bestreiten übereinstimmend die Möglichkeit einer genauen Grenzregulierung zwischen Kon-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sonanz und Dissonanz, da es sich nicht um qualitative, sondern nur um graduelle Unterschiede handelt. Schon die historische Entwickelung des Konsonanzbegriffes beweist meines Erachtens, daß die Konsonanzfrage nicht absolut, sondern nur relativ (gemäß der Gehörentwickelung) zu lösen ist: Die alten Griechen erkannten nur Oktav, Quint und Quart als Konsonanzen an, und erst im Mittelalter wurden auch Terzen und Sexten dazu gerechnet. Die heutige Musik ist auf dem besten Wege, auch die natürliche Septe und None unter Umständen als Konsonant (schlußfähig) vernehmen zu können, so daß diese Intervalle an der Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz stehen. Wenn wir in C-Dur nach G^7 oder G^9 die Tonika erwarten, so liegt das meines Erachtens weniger an der Dissonanz der Septe und None, als an der traditionellen tonartlichen Funktion (Gandillot's „rattachement") von G^7 und G^9 als Dominanten. Das bisher immer behauptete Auflösungsbedürfnis der Septe und None im Sinne einer zwangsweisen Führung besteht dagegen nicht, wie auch Gandillot nachweist. Halten wir doch auch den G-Durdreiklang, also einen zweifellos konsonanten Akkord, in C-Dur nicht für schlußfähig! Wo dagegen Tradition und Gewohnheit nicht entgegenstehen, nämlich z. B. in a-moll beim sogenannten phrygischen Schluß, wird der schließende E-Durklang als Vollschluß gehört, auch wenn er mit der Septe d zusammen erklingen würde. Noch schlußfähiger erscheint der „Mollseptakkord" der Tonika (a c e g), den wir nunmehr als vollständige Form des a-moll-Klanges kennen gelernt haben (Mayrhofers „Durmollklang"), mit realem, statt bloß obertonmäßigem g als Quinte von C und Septe von A = A C e g, oder umgestellt zur mollmäßigen C-Durtonika: C e g A. Als Beweis für die Schlußkraft die Notenbeispiele in § 11 meines Buches. Hier ist nun ein Fall, wo, wie Mayrhofer mit Recht behauptet, der bisherige auf Einmaligkeit, Einfachheit gestellte Konsonanzbegriff versagt. Mayrhofer faßt daher die Konsonanz als Einheit höherer Ordnung, als „motivierte Vereinigung einer Mehrheit von Elementen", als „Einigung von Faktoren ungleicher Wesenheit, die dennoch beziehbar sind". Freilich würde diese Erklärung nicht stimmen für den (richtig abgeleiteten) Durdreiklang, der als Erzeugnis eines einzigen Fundamentalklanges ein einfaches Gebilde, also eine Konsonanz im alten Sinne ist. Anderseits sind der Durseptklang und Durnonklang, obwohl sie als Erzeugnis eines einzigen Fundaments ebenfalls einfache Klänge sind, heute noch nicht zu den ausgesprochenen Konsonanzen zu rechnen (jedenfalls nicht in temperierter Stimmung), stehen vielmehr an der Grenze zwischen Konsonanz und Dissonanz.[1])

[1]) Louis-Thuille und Gandillot erklären G^7 deswegen als dissonant, weil hier ein Widerstreit zweier Akkorde, nämlich der beiden Dominanten, vorliegen soll.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Man sieht, der Begriff Konsonanz ist schwankend und unzuverlässig. Man würde besser tun, Konsonanz stets im Sinne von Schlußfähigkeit zu fassen, vom Standpunkt der jeweiligen Gehörsentwickelung aus.

VIII. Klanganalyse. Mayrhofer und Gandillot ist vollkommen darin beizupflichten, daß die leitereignen Akkorde der Tonart, abgesehen von den Durklängen der Tonika, Dominante und Subdominante, keineswegs durch ihren terzweisen Aufbau auf den verschiedenen Tonleiterstufen klanginhaltlich erklärt werden. Das fühlten offenbar auch Louis-Thuille, als sie eine Verbindung von E. F. Richters und H. Riemanns System zur Grundlage ihrer Harmonielehre machten. Da die Konservatorien und Musiklehrer nur schwer sich zu Neuerungen bequemen und fast durchweg konservativ gestimmt sind, so mußte ein geschicktes Lavieren zwischen Alt und Neu, wie es Louis-Thuille versuchen, großen Erfolg haben. Dieser Erfolg kann Mayrhofer und mich aber nicht hindern, vom Standpunkte des wahren Fortschritts aus zu bekennen, daß das Werk von Louis-Thuille entschieden überschätzt wird: Es ermangelt einer wissenschaftlichen, einheitlichen und konsequent durchgeführten Behandlung der Klangphänomene; z. B. wird der Mollklang als ebenso selbstverständliches „Urphänomen" angenommen wie der Durklang, sodaß die Verfasser in dem unfruchtbaren Dogma der Exklusivität der beiden Tongeschlechter stecken bleiben und sich die Zuwege zu einer neuen idealen Klanganschauung geradezu verbauen. Die alte Methode mit ihrer Einseitigkeit und Kasuistik, ihrem Schein- und Fiktionswesen, ihrer weitschweifigen und ungenauen Terminologie und ihren trockenen Schulbeispielen behält in dem Buche eine viel zu große Herrschaft, als daß es als bahnbrechender Fortschritt bezeichnet werden dürfte. Ich glaube, die Zukunft der Musiktheorie kann nur in einem rücksichtslosen Brechen mit der Tradition liegen, auf Wegen, wie sie Mayrhofer, Gandillot und ich betreten haben. Wenn Mayrhofer gegenüber Louis-Thuille J. Schreyer lobt und namentlich dessen Analysierungsvermögen zu würdigen weiß, so darf er doch nicht vergessen, daß auch Schreyer nicht die Kraft zur Durchführung durchgreifender Reformen besitzt und ebenfalls durch das leidige (nur selten akustisch zu rechtfertigende) Schein- und Fiktionenwesen die Theorie in einen dehnungsfähigen, kautschukartigen Zustand versetzt, der ihr jede Festigkeit und Zuverlässigkeit raubt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ALTE UND NEUE HARMONIELEHRE

von Dr. Max Steinitzer-Freiburg i. B.

Mit irgend einem der vielen, die aus ihrer persönlichen Unterrichtserfahrung heraus ein Lehrbuch schreiben und vorher noch nicht einmal bei ihrem Buchhändler nachfragen, was man über den betreffenden Gegenstand gelesen haben muß, braucht sich der Fortschritt in keiner Disziplin herumzuschlagen. Aber wenn ein Meister, wie F. W. Franke, Professor am Kölner Konservatorium, jetzt mit der alle Spuren großer Sorgfalt aufweisenden, neu bearbeiteten Auflage eines Theoriebuches[1]) hervortritt, muß man annehmen, daß er seine guten Gründe hat, dem Schüler manches nicht mitzuteilen, was die fortschrittliche Harmonielehre eines Riemann, Schreyer, Louis-Thuille, bedingungsweise eines Capellen, auf ihr Panier schrieb. Da lohnt es sich, nicht etwa zum Kampf zu blasen, aber doch gemütlich und sachlich beiderseitige Standpunkte etwas zu exponieren. Und das hat nur Bedeutung, wenn man von beiden Parteien die Allerbesten vergleicht.

Ein wichtiger Gegensatz dürfte darin liegen, daß die neuere Harmonielehre vor allem Bewußtseinsvorgänge feststellt, also psychologisch arbeitet (z. B. in klassischer Weise Halm in seiner Kadenzdarstellung auf Riemannscher Grundlage, in seiner Harmonielehre, bei Göschen), während die ältere gleich praktische Anweisungen gibt; diese beschränken oft die Bewegungsfreiheit des Schülers, ohne ihm die psychologische Erklärung dafür zu geben, während die neueren Harmonielehren, am besten wohl Louis-Thuille, vor seinem Blick alle Möglichkeiten der Harmonik auszubreiten bestrebt sind. Als charakteristische Kleinigkeit sei bemerkt: die Hervorhebung des psychischen Moments vor dem mechanischen würde z. B. beim Vorhalt im Baß die Bezifferung  vor der Frankes  (S. 93) bevorzugen lassen. Der Sachverhalt besteht in einem verzögerten Terzsextakkord.

[1]) F. W. Franke: Theorie und Praxis des harmonischen Tonsatzes. Zweite, neu bearbeitete Auflage. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig 1909. (Brosch. Mk. 3.—.)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nicht aufrechtzuhalten scheint die Regel, daß der Quartsextakkord als Harmonie ohne Vorhaltscharakter nicht auf die schwere Zeit eintreten dürfe (S. 34). Verdi schreibt z. B. in „Aïda“ (Auszug mit Text, S. 62 unten) für Männerchor  wobei der zweite Akkord Tonikabedeutung hat; die Fortschreitung ist gleich der Moll III-I.

Über das Quintenverbot hat Schreyer (Harmonielehre, S. 167 f.) mit so mustergültiger Klarheit, Urbanität und echt musikalischem Gefühl geschrieben, daß jedes Lehrbuch durch Berücksichtigung dieser geklärten Betrachtungsweise nur gewinnen kann. Wenn man Quinten, wie es auch Franke tut, zu allgemein verbietet, so liegt bei musikalischen Schülern die Frage nach dem Warum ebenso nahe, wie bei denkenden Kindern, die man verwarnt, Briefe, wie es doch natürlich ist, mit dem Worte Ich zu beginnen. Die Fortschreitung  z. B. wird S. 72 wegen Quinten der Mittelstimmen verboten. Man mißt da oft mit doppeltem Maß; die kleinste Härte, die sich das Ohr erst einbilden muß, nachdem das Auge die gerade Bewegung der Stimmen wahrgenommen, wird vorsichtig verpönt, wogegen Stellen in Gegenbewegung, bei deren Erklingen man davonlaufen möchte, als Beispiel dastehen, aus rein didaktischen Gründen, nicht weil es einem Schüler einfallen könnte, sie anzuwenden. Dies ist übrigens auch bei den Neuen ein schwacher Punkt; selbst Riemann und Louis-Thuille wahren nicht immer den doch gewiß nicht ernstlich anzuzweifelnden Grundsatz der Euphonie beim Unterricht.

Dahin gehören Stellen wie (Franke, S. 85, 90, 95):



Dann noch eine scheinbare Kleinigkeit: die ältere Harmonielehre ist durch die Tatsachen genötigt, den kleinen Sextakkord (f-as-des in C-dur) anzuerkennen, aber eigentlich als vollständigen Fremdling in ihrem Quintensystem, das die psychisch so evidente, durch chromatische Nachbar-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schaft begründete Verwandtschaft der Dreiklangsumkehrungen und anderer Akkorde sonst ignoriert. So steht dieser Akkord auch bei Franke als Spezialfall (S. 104), wobei dem Schüler nicht mitgeteilt wird, daß er nicht erst bei Bach und Händel, sondern, als später sogenannter Neapolitanischer Sextakkord, schon vor seiner Bevorzugung durch die Neapolitanische Schule existierte und in der Kadenz nach alldem mehrfaches Bürgerrecht hat.

Die fehlende Beziehung auf jene Verwandtschaft ist auch der Grund, daß die Modulation c-fis durch den Sekundakkord  in der betreffenden Anweisung fehlt (S. 60).

Der historische Exkurs über längere Quartenparallelen des mittelalterlichen Organums würde vollständiger sein, wenn der Zweifel an der Tatsächlichkeit oder gar der Vorherrschaft dieser Folgen in der praktischen Musik, den neuere Forschungen nähren, nicht verschwiegen bliebe.

Alle diese Erwägungen sollen nur dazu beitragen, sich über tatsächliche Differenzen der Richtungen in der Harmonielehre zu verständigen. Über ihre Gesamtwirkung sei ein Punkt zur Diskussion gestellt: den stärksten Eindrücken gegenüber, die der Schüler in Konzert und Oper von neueren Werken empfängt, bleibt er durch die ältere Harmonielehre, wenn sie subjektiv noch so liberal gefaßt ist, doch zuweilen in der Lage zu zitieren: Was man nicht weiß, das eben brauchte man, und was man weiß, kann man nicht brauchen.

Er geht z. B. in d'Albert's „Tiefland", das Hochland herrlicher moderner Harmonik, und sein Ohr umschmeichelt am Schluß des ersten Aktes als Leitmotiv die Harmoniefolge $\overset{7}{V}\,\overset{7}{I}$ mit dem Quintensprung der beidemal in der Oberstimme liegenden Terz. Ihn ergreift das Treuemotiv Sebastianos, in dem viermal nacheinander in jedem zweiten Takt der Vorhalt des Dreiklangintervalls ungelöst als ganze Note liegen bleibt. Er ahnt etwas von der Umwerfung der eingelernten Regeln durch Führung der Oberstimme und Verdoppelungen, ahnt eben nur. Ist es ein Wunder, wenn er dann das Kind mit dem Bade ausschüttet und in seiner nächsten Komposition harmonisch den wilden Mann spielt?

Am Ende des Werkes führt Professor Franke den berühmten Schluß des Confutatis von Mozarts „Requiem" (16 Takte), im Klavierauszug mit Text, an und bemerkt dazu, es folge hier die schönste aller harmonischen Offenbarungen, noch heute herrlich wie am ersten Tag.

Das ist sehr richtig; gewiß berührt uns diese Harmonik mit solch tiefem Schauer, als müßte Mozarts Geist in irgend ein dunkles Reich der Mütter hinabgestiegen sein, um sie zu vernehmen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wer aber nach Riemann, Schreyer, Louis-Thuille lehrt, würde sich nicht auf die obige Wertung der Stelle beschränken, sondern sie dem Schüler analysieren, etwa wie folgt:

Die vierstimmige Harmonie, in den Holzbläsern vollständig, ist folgende:



Da das Beispiel etwas kompliziert erscheint, würde man es in eine andere Tonart und Lage bringen, um es auf die Form der Kadenz, der Grundlage aller Harmonik, zurückzuführen, etwa wie folgt:



Analyse: I. Kadenz c-moll. Weichste Form der Kadenz: 

in Vertretung von: 

1. Verminderter Septakkord a. Cis-moll, auf fisis, der in den Dominantdreiklang (gis his dis) führt, klanglich gleich dem verminderten Septakkord g ais cis e, der als Vorhaltsakkord in die Dominante (g h d) von c-moll führt.

II. Kadenz h-moll.

2. aus c-moll, enharmonisch gleich dem von h-moll.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

III. Kadenz b-moll, bei der aber in Wirklichkeit (siehe oben) die Akkorde 5 und 6 ausgelassen sind. Die Akkorde 7 und 8 sind oben Viertel.

3. aus h-moll, umgedeutet in b-moll.

IV. Kadenz a-moll, aber in Dur schließend.

4. a. b-moll, umgedeutet in a-moll.

Die ganze Stelle besteht also aus vier gleichgebauten Kadenzen, von a-moll aus immer um einen Halbton fallend, bis f (in der Übertragung von cis bis a).

Jetzt fehlt nur noch, daß jemand sagte („daß einer hergeht und sagt", wie es in München bei solchen Kontroversen heißt): Was nützt es denn, wenn wir das wissen? (Daß der Schüler es schon von selbst bemerkt hätte, wird doch wohl niemand einwerfen.) Nun, wenn wir einmal Harmonielehre treiben, wollen wir doch so viel von der Harmonik verstehen als möglich. Die theoretische Wissenschaft sucht immer eine Reihe scheinbar verschiedenartiger Erscheinungen auf eine gleiche, und wenn es zunächst nur die gleiche Formel ist, zurückzuführen, ohne vorerst zu wissen, ob uns praktisch neue Möglichkeiten durch diese Erkenntnis erschlossen werden. Ganz gewiß ist aber eine solche Vereinfachung pädagogisch wertvoll; denn wir interessieren den befähigten Schüler um so leichter, je mehr Gesetzmäßigkeit wir ihm in der Fülle des Tatsächlichen nachweisen.

Und es soll nicht immer leicht sein, die Schüler für Harmonik zu interessieren. Sonst wären ja die fast täglich neu erscheinenden Lehrbücher nicht so notwendig.

Ich würde unmaßgeblich bei jeder, auch jeder älteren, Harmonielehre ein Anhangskapitel mit kurzem Überblick über die Bestrebungen der Neueren für zweckmäßig halten, selbst wenn es im Sinne jener Anmerkungen aus alten Theologiebüchern geschrieben wäre, die immer beginnen: *haeretici errant, si dicunt:* irrig ist die Annahme usw. Aber man lernte dann diese Annahme der Häretiker doch kennen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

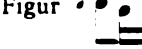
BESPRECHUNGEN

BÜCHER

78. **Adolf Beyschlag:** Die Ornamentik der Musik. (Supplementband zu: Urtext klassischer Musikwerke, herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin.) Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig 1908. (Brosch. Mk. 18.—)

Habemus papam, wir haben jetzt eine wirkliche Autorität in Fragen des Verzierungswesens! — konnte die Musikwelt beim Erscheinen dieses Werkes ausrufen. Eine Autorität auf der einzig möglichen Grundlage: der philologischen, durch Heranziehung und Verarbeitung alles vorliegenden Materials an Handschriften, Erstdrucken usw. Mit diesem grundlegenden und hochverdienstlichen Buch hat das Arbeitsprogramm, das Hermann Kretzschmar gerade am Beginn des Jahrhunderts aufstellte, wieder eine Etappe seiner Erfüllung erlebt und ist seinem ersten großen Ziele nähergerückt: der Möglichkeit, für den praktischen Musiker historische Spezialkurse und zunächst wenigstens ein Lehr- und Nachschlagebuch über die Aufführung der älteren Tonwerke zu schaffen (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1900). Hermann Kretzschmar spricht dort im Zusammenhang damit den denkwürdigen Satz aus: „Hätten unsere Kultusministerien wie für die bildenden Künste so auch für die Musik ständige und auf der Höhe der Sache stehende Referenten, so wären wir weiter und längst im Besitz der unentbehrlichen Organisation." Nun, ein Umstand, unsere unsichere Kenntnis der Ornamentik, ist jetzt beseitigt und ein wichtiger Schritt damit getan. Seine segensreiche Wirkung wird weniger die ganz direkte eines Nachschlagebuchs für den Praktiker sein. Denn der Preis des Werkes ist hoch, die Fassung knapp, wahrscheinlich auf eine vorherbestimmte Bogenzahl beschränkt, durch Hinweise so wenig als möglich verbreitert; ein Register fehlt, was allerdings durch die übersichtliche Anordnung des Stoffs weniger schwer ins Gewicht fällt. Seine praktische Bedeutung scheint vielmehr darin zu liegen, daß es von jetzt ab keinem ernsten Verlage mehr möglich sein wird, eine einschlägige Arbeit, z. B. eine Klavier-, Violin-, Cello- oder Flötenschule mit einem Kapitel über die Ornamentik, den selbständigen Abriß einer solchen, eine neue Ausgabe irgend welcher klassischen Musik oder Erläuterungen dazu zu drucken, deren Verfasser nicht die Resultate Beyschlags zu Rate zog. Welch vielen kleinen und großen Schäden dadurch der öffentliche und private Unterricht, das Musizieren in Konzert, Theater und Kirche langsam entzogen werden können, ist gar nicht abzusehn.

Wegen der Überfülle des Stoffs seien von all den im höchsten Maß wertvollen Untersuchungen Beyschlags, die sich über sechs Jahrhunderte hin erstrecken, nur einige erwähnt, die sich auf die heute noch allenthalben aufgeführte Musik beziehen, und die nicht minder verdienstlichen und umfassenden über Werke andrer Zeiten und Meister vollständig übergangen. Auch bei jenen aktuellen kann es sich aber nur darum handeln, dies und das herauszugreifen.

Wie notwendig auch in Einzelheiten die philologische Begründung der Ornamentik war, zeigen sogar die Beispiele zweier tonangebendster Größen auf diesem Gebiete. Franz Wüllner, der doch eingehende Studien darauf machte, hat sein sprichwörtlich gewordenes „Den Vorschlag auf die Zeit!" (d. i. auf den Taktteil, nicht vorher) auch in zahllosen Fällen gerufen, in denen sich durch Beyschlag die historische Unechtheit dieser Vorschrift ergibt. Und selbst Joachim wünschte z. B. in den Schöpfungsarien „Nun beut die Flur" und „Auf starkem Fittich" die Figur  mit kurzem Vorschlag ausgeführt, während Beyschlag nachweist, daß diese gewiß reizvolle Art der Wiedergabe zu jener Zeit unbekannt war.

Zwischen den gedruckten Verzierungen und der Kenntnis von ihrer beabsichtigten Ausführung steht eine Reihe von Fehlerquellen: der teilweise Mangel an einheitlicher Bezeichnung, d. h. der Ausdruck verschiedener Absichten durch das gleiche Zeichen, und vice versa, durch die Klassiker selbst, ferner die Unzuverlässigkeit der Kopisten gerade in diesem Punkt und die privaten Gewohnheiten der Stecher und Verleger in ersten und folgenden Drucken. Ein ganzes System zur Gewinnung des wahren Sachverhalts mußte Beyschlag da benützen. In Kürze handelt es sich um Heranziehung von: Urniederschriften, seltener auch Skizzen hierzu, mehrmaligen Niederschriften eines Stückes, mündlichen oder schriftlichen, möglichst mehrfach übereinstimmenden Aussagen von Ohrenzeugen bei Probe oder Aufführung, Parallelstellen im gleichen Werk, bei denen die Verzierung ausgeschrieben oder die Art ihrer Ausführung an sich unzweifelhaft oder aus der thematischen Bedeutung ersichtlich ist, Instrumentalstimmen die mit der Singstimme gehen und z. B. im Unisono die lange Ausführung der Vorschläge sinnlos machen würden, Vergleich mit der Begleitung, gegen die z. B. durch Ausführung des Vorschlags „auf die Zeit" verbotene Oktaven entständen. Den ganzen Apparat handhabt Beyschlag mit scharfer Logik ohne Pedanterie. Für jene spezifisch Vernagelten in der Musik, die ihr lediglich mit dem Kalkul, ohne Geschmack und Empfindung beikommen möchten, schreibt er nicht und begnügt sich zuweilen mit dem Hinweis: kein vernünftiger Mensch wird es anders machen. (Seite 213.)

Ganz im allgemeinen empfiehlt Beyschlag für die ältere Musik, einschließlich Händel und Bach, das Prinzip der Subtraktion (die Verzierung auf den Taktteil), für die neueren Tonwerke das der Antizipation (die Verzierung vor dem Taktteil). (Seite 283.) Was einzelnes betrifft, so ließ sich am wenigsten quantitativ fixieren die Art der Ausführung auf einem der herrlichsten aber schwierigsten Gebiete der Ornamentik, dem Vorschlag in der Melodie Bachs. Die langen Vorschläge beschränkt der Autor hier auf ein Minimum, aber sowohl ihre Dauer als die der zahllosen „kurzen" bleibt durchaus vom Charakter des ganzen Stückes und von dessen Auffassung wie von der der einzelnen Stelle abhängig. Leider ist die überaus lehrreiche wundervolle Altarie mit Gambasolo aus der Johannespassion „Es ist vollbracht" hier nicht behandelt, an der so viel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gesündigt wird. In der Besprechung des Violinsolos zur Arie aus der Matthäuspassion „Erbarme dich“ wäre ein Hinweis auf die so oft verfehlte Ausführung des Rhythmus  sehr dankenswert gewesen; denn ein Wort von Beyschlag hätte hier viel Wert gehabt. Ist doch Seite 144 ganz Ähnliches, und auch die Triolenfrage bei Bach berührt (vgl. Quantz, Anweisungen usw., Neudruck, Seite 22, der hier keine Stütze für Beyschlags Ansicht ist, daß punktierte Noten zugleich mit Triolen bei Bach meist den Rhythmus dieser in der Ausführung annahmen). Auch bleibt die Frage offen, ob die Annäherung des obigen Rhythmus an die Triole bei Händel und Bach historisch irgendwie berechtigt ist. Beim Haydnschen Doppelschlag wird die fast ausnahmslos falsch gesungene Stelle aus der ersten Schöpfungsarie vermißt:



Er - göt - zung

Wenn der Satz bestehen bleibt, daß die eigentliche Verzierung (also abgesehen vom Vorhalt) den Akzent einer Stelle nicht ändern dürfe (den Beyschlag übrigens in seinem sehr kurzen Resumé nicht aufstellt), so muß die Stelle lauten:



wie Joachim sie wünschte, und nicht:



wie man sie fast immer hört.

Ein Schmerzenskind der Ornamentik bleibt nach wie vor der Pralltriller. Lange Zeit mit dem selben Zeichen geschrieben wie der Schneller, ist er doch bei gleichem Noteninhalt von ihm grundsätzlich verschieden; denn der Schneller fällt vor, der Pralltriller auf den Taktteil (Seite 285, 277), folglich der Akzent beim Schneller auf die dritte, beim Pralltriller auf die erste Note. Siehe Seite 222, Beispiel 91b, zweiter Satz der Kreutzersonate; Seite 132, Beispiel 51, E-dur Präludium aus dem Wohltemperierten Klavier I. Diese beiden Beispiele für den Pralltriller nun werden höchst wahrscheinlich mehrfach bestritten werden, weil vielen Musikern im langsameren Tempo die Ausführung mit dem Akzent auf der ersten Note (also als Triole) allzu unsympathisch ist. Im schnellen Tempo, wie im Allegro von Beethovens Es-dur Sonate op. 7 (Seite 222, Beispiel 92a) oder Händel, Gigue A-dur (Seite 109) ist sie geboten; hierzu sind die psychologischen Ausführungen, Seite 168 und 227, über die notwendige Differenz zwischen der Aufzeichnung und der Auffassung des Hörers in gewissen Fällen zum Verständnis heranzuziehen. (Vgl. noch Seite 177, 194 unten, 195, 223, 243 oben, 263 unten, 273.) Man sieht aus der flüchtigen Andeutung dieses einen Beispiels, daß sich das Werk nicht immer zur schnellen und bequemen Orientierung eignet; das soll es ja auch nicht, es will studiert sein.

Dem näher Interessierten möchte ich noch einige Punkte andeuten: Der Rhythmus  bei Haydn, Mozart, Beethoven stets  ausgeführt, nicht aber bei Bach, Händel, Gluck (Seite 104, 187, 190, 215). Sparsamkeit Händels im Gestatten von vokalen Verzierungen. Irrtümer Chrysanders hierüber Seite 117. Das Zeichen  für den kurzen Vorschlag zu Lebzeiten Mozarts unbekannt, Seite 204, 208; auch von Beethoven nicht benutzt, Seite 214. Bülows Trillerlehre in seiner Beethovenausgabe (besonders op. 53 und op. 111) durch Beyschlag bestätigt, Seite 220. Des letzteren Ausführung vom Vorschlag in der Hornmelodie am Anfang der „Freischütz“-Ouvertüre von der herkömmlichen abweichend, Seite 237; Bestätigung von Friedländers Schubertausführungen, Seite 247 unten und vorher. Es sei nochmals hervorgehoben, daß dies alles nur Einzelheiten aus dem reichen Schatz von Belehrung sind. Ein glänzendes Beispiel vom Erfolg der Erhebungen Beyschlags, wenn er sich Raum gönnen kann, ist die Wiedergabe des einzigen ganzen Stückes aus der hier erwähnten Zeit, Händels prachtvolles A-dur Präludium aus der ersten Klaviersuite (man vergleiche es mit der Ausgabe Peters!). Wenn auch Beyschlag liebenswürdig genug Reineckes Ausgabe anerkennend erwähnt, so darf er sich doch sagen, daß es auf Grund seiner Arbeit leichter möglich sein wird, diese den Spezialkenner längst entzückenden Suiten auch einem weiteren Kreise verständlich zu machen. Dieser eine Fall stehe hier für zahllose, in denen die hingebende und scharfsinnige Arbeit Beyschlags neue und herrliche Aussichten eröffnet. Jeder — Mensch, hätte ich fast gesagt, weiß, was die Berliner Akademische Hochschule für Musik für das deutsche Musikleben lange Zeit unter andrem bedeutete. Diese ihre Kundgebung aber hat nur eine Seite, die im besten Sinn fortschrittliche, und die Akademie der Künste, speziell ihre Mitglieder Joseph Joachim und Ernst Rudorff, die seinerzeit die Entstehung des Werkes anregten, haben sich neben seinem Autor Adolf Beyschlag um den reproduzierenden Musiker und Musikschriftsteller jeder Richtung großes Verdienst erworben.

Dr. Max Steinitzer

79. **Hermann Frhr. v. d. Pfordten:** Mozart. Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig 1908. (Mk. 1.25.)
80. **Karl Storck:** Mozart. Sein Leben und Schaffen. Verlag: Greiner & Pfeiffer, Stuttgart 1908. (Mk. 7.50.)

Der im Januar 1906 von der ganzen musikalischen Welt einmütig gefeierte 150. Geburtstag W. A. Mozarts hat, abgesehen von dem erfreulichen, gewiß durch die erste Gesamtausgabe seiner Werke mit veranlaßten Aufschwung der praktischen Mozartpflege auch auf literarischem Gebiet verschiedene Neuerscheinungen gebracht, die mit einer einzigen, von der gesamten Kritik gebührend gebrandmarkten Ausnahme, alle dem in immer weitere Kreise dringenden allgemeinen Verständnis des Meisters und seiner Werke dienen. Da das grundlegende

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Werk Otto Jahns wegen seines Umfangs und seines Preises nur einen verhältnismäßig geringen Leserkreis haben kann, muß man das Erscheinen von kürzeren und wohlfeileren Biographieen begrüßen, wenn sie in so hervorragendem Maße ihren Zweck erfüllen, wie die beiden hier anzuzeigenden.

Das kleine Buch „Mozart" von Dr. H. Frhr. v. d. Pfordten hat sich zur Aufgabe gestellt, in erster Linie „für den viel zu wenig gekannten Mozart Interesse zu erregen", wie der Verfasser in der Vorrede sagt. Das klingt zunächt etwas eigentümlich, wenn man an die weltumspannende Popularität der Gipfelwerke des Meisters denkt, aber der Verfasser hat insofern ganz Recht, als noch keineswegs in allen musikalischen Kreisen die praktische Pflege Mozarts der Vielseitigkeit und dem inneren Wert seiner neben den allbekannten Meisterwerken stehenden zahllosen Schöpfungen entspricht. Gewiß sind hier und da besondere Mozart-Vereine mit Erfolg in dieser Hinsicht tätig; so hat der Dresdner Verein seit seiner Begründung (1896) bisher etwa 150 verschiedene Mozartwerke (meist mit Orchester) zur Aufführung gebracht, aber es kann hier noch viel geschehen, und dazu will der Verfasser des vorliegenden Buches mitwirken. Er bringt neben einer knappen, aber anschaulichen Darstellung des äußeren Lebenslaufes vor allem durch sehr treffende Charakteristiken die vielgestaltigen Schöpfungen der Instrumental- und Vokalmusik, wie sie in Mozarts Gesamtwerk in unerschöpflicher Menge vorliegen, dem Verständnis nahe und weckt dadurch den Wunsch nach praktischer Bekanntschaft mit den besprochenen Werken. Wohltuend berührt es, wie offen so manche alteingefleischte Vorurteile über Mozart vom Verfasser mit treffenden Argumenten weggeräumt werden. Rein sachlich sei bemerkt, daß die Haffner-Symphonie (K. 385) und die früher entstandene Haffner-Serenade (K. 260) ihrem musikalischen Inhalt nach nichts mit einander zu tun haben. Mozart hat aber aus der Serenade in Wien fünf Sätze (ohne Violinsolo) zu einer Symphonie zusammengestellt, wobei ein Menuett-Trio (d-moll) neu instrumentiert und dem Ganzen eine Paukenstimme hinzugefügt wurde, deren Autograph die Berliner Bibliothek besitzt. Sonst sind die neuesten Forschungen in ziemlicher Vollständigkeit berücksichtigt. Das Werkchen ist allen denjenigen wärmstens zu empfehlen, die sich über das Wesen Mozartscher Kunst und die Werke des Meisters rasch und dabei doch gründlich unterrichten wollen.

Das andere uns vorliegende Werk, von reichlich dem dreifachen Umfang, stammt aus der Feder des bekannten musikalischen Mitarbeiters des „Türmer", Karl Storck, dem die Mozart-Literatur auch eine Neuausgabe der Mozart-Briefe (Auswahl) verdankt. Das schön ausgestattete Storcksche Buch ruht auf breiter kulturhistorisch-psychologischer Basis und enthält verschiedene sehr beachtenswerte Sonderabhandlungen, so namentlich das einleitende Kapitel vom musikalischen Genie und dem Universalstil der Musik, der eben in Mozart seinen vielseitigsten Meister gefunden hat. Storck führt uns die Entwickelung Mozarts in den verschiedenen Musikgebieten in stetiger Beziehung zu den Zeitumständen, den jeweiligen musikalischen Strömungen und den Zeitgenossen des Meisters vor Augen, er führt uns mitunter scheinbar ziemlich weit vom eigentlichen Thema ab, kommt aber schließlich immer unter Gewinnung neuer Gesichtspunkte wieder darauf zurück und zieht die sich ergebenden Schlußfolgerungen. Im allgemeinen kann man dem Verfasser in seinen musik-psychologischen Darlegungen allenthalben beipflichten. Wenn ich im einzelnen eine kleine Ausstellung zu machen habe, so ist es die etwas eigentümliche Deutung des der großen Es-dur Symphonie beigelegten Namens: „Schwanengesang", eine Bezeichnung, die bekanntlich auch das „Requiem" trägt. Hier möchte ich vielmehr v. d. Pfordten zustimmen, der dieses Wort in Verbindung mit der Symphonie als völlig verfehlt bezeichnet. Von den neuesten Resultaten der Mozart-Forschung hätte wohl die Alois Schmittsche Rekonstruktion der großen c-moll Messe vermerkt werden dürfen, zumal dieses vervollständigte Werk in wenigen Jahren über 70 erfolgreiche Aufführungen im In- und Auslande erlebte. Daß Mozart bei der Uraufführung seiner großen B-dur Violinsonate (komponiert für die Geigerin Strinasacchi) den Klavierpart extemporiert habe, ist wohl ausgeschlossen; er wird ihn sicher fertig im Kopf, wenn auch noch nicht auf dem Papier, gehabt haben. Von den sieben Wiener Symphonieen muß nach St. Foix' (Paris) Feststellung die G-dur Symphonie (K. 444) Mozart abgesprochen werden, da sie bis auf das kurze einleitende Adagio, welches Mozart hinzugefügt hat, von Mich. Haydn komponiert ist. Auch das Storcksche Buch ist von warmer Liebe für den herrlichen Meister durchdrungen und wohl imstande, solche Liebe auch im Leser anzufachen. Es sei ebenfalls allen Musikfreunden angelegentlich empfohlen. Ernst Lewicki

MUSIKALIEN

81. **Heinrich Schütz:** Weihnachts-Oratorium (Historia von der Geburt Jesu Christi). Zum praktischen Gebrauch herausgegeben von Arnold Schering. (Partitur Mk. 6.—) Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Eine rechte und herzliche Freude hat allen Schütz-Verehrern (leider sind ihrer noch nicht viele!) Dr. Schering mit dieser Ausgabe des Schützschen Werkes gemacht, von dessen Auffindung in Upsala er vor mehreren Monaten berichtete. Das Oratorium ist nicht ganz vollständig erhalten, indessen sind der fehlenden Teile nicht viele und, mit einer Ausnahme, auch nicht gerade wesentliche oder schwer zu ergänzende. Alles, was dem Originale beigefügt wurde, unterlag sorgsamster Erwägung. So ist ein Werk zustande gebracht worden, das im großen und ganzen den Eindruck des Einheitlichen macht und das sich hoffentlich unsere Chorvereinigungen nicht entgehen lassen werden. Vor allem seien auch leistungsfähige Kirchenchöre auf diese Schöpfung des großen Meisters aufmerksam gemacht, deren Einstudierung alle darauf verwendete Mühe reichlich lohnen wird. Wer sich einmal in die bei aller Reinheit und Einfachheit des Empfindens doch großartige Gedankenwelt und die Gefühlssphäre Schützens

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

eingelebt hat, den läßt sie nicht mehr los. Bei aller Schlichtheit keine Monotonie, bei aller Kunstfertigkeit keine Überladung, bei aller künstlerischen Überlegung kein störendes reflektorisches Beiwerk. Über seine Bearbeitung gibt Schering in einem kurzen Vorworte, das auch einige Winke für die Aufführung enthält, Bericht. Wie Schützens Passionen, die „Sieben Worte" und „Die Historia des Leidens und Sterbens", sind die „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung" und das hier angezeigte, 1664 entstandene Werk von höchster kunstgeschichtlicher Bedeutung. Form und satztechnische Behandlung aller dieser Werke sind gleich und insbesondere aus Riedels verdienstvollen Bearbeitungen Schützscher Werke bekannt. Nach wenigen einleitenden Takten (Violine 1 und 2, Viola, Trombone 1 und 2, Fagott und Bassi, Organo) beginnt der Chor homophon: Die Geburt unseres Herren ... Der Bericht des Evangelisten folgt; an ihn schließt sich ein unendlich liebliches erstes Intermedium: Der Engel zu den Hirten (zwei Violen, Sopran, Orgel). Ein reich bewegtes, freudige Erregung kündendes und von wundersam wirkenden imitatorischen Einsätzen durchflochtenes zweites Intermedium (Die Menge der Engel) schließt sich an; zu zwei Violinen, Fagotten und Bässen (Violoncelli) treten zwei Soprane, Alt, zwei Tenöre und Baß. Wundervoll berührt der Gegensatz zwischen dem freudig beschwingten „Ehre sei Gott in der Höhe" und den Worten „Friede auf Erden", die der Baß wie durch Glockentöne vorbereitet. Die beiden Intermedien müssen von herrlichster Wirkung sein. Ein drittes Intermedium (Die Hirten), reich figurativ und imitatorisch eingeführt, schließt sich an (drei Altstimmen, zwei Flöten, Fagott, Orgel). Der Erzähler berichtet die Geschehnisse weiter, und ein viertes Intermedium, eine kräftige Marschweise, läßt die Weisen aus dem Morgenlande zu uns sprechen. Man kennt Schützens geniale Art, mit wenigen Strichen in packender, dramatisch wirkungsvoller Weise zu gestalten. Hier ist ein neues Beispiel dieser Kraft. Der Ausdruck der Neugier der Weisen ist vortrefflich geglückt, aber Schütz ist zuviel Musiker, um über ihm die Gesetze architektonischen Aufbaues der Stelle zu vernachlässigen. Wie sich das ziemlich ausgedehnte Stück psychologisch steigert, ist ganz wundervoll. Ein neues Bild im fünften Intermedium: Hohepriester und Schriftgelehrte. Den vierstimmigen, die Worte ungemein scharf charakterisierenden Chor umkleiden zwei Trombonen, Bassi und Orgel. Man erkennt die Absicht dieser Instrumentation (für deren Geschichte ist das Oratorium gleichfalls bedeutungsvoll!) sogleich, ebenso im sechsten Intermedium, das Herodes von zwei schmetternden Clarinen begleitet einführt. Ein siebentes Intermedium (Der Engel zu Joseph) enthüllt einen wunderlieblich wirkenden künstlerischen Gegensatz zum voraufgegangenen. In bedeutungsvoller Weise ist die Klangfarbe des ersten Intermediums gewählt (zwei Violen zum Sopran und der Orgel): „Stehe auf, Joseph, und nimm das Kindlein und seine Mutter zu dir." Das folgende „Fleuch in Ägyptenland" bringt auf dem ersten Worte eine der aus den kleinen geistlichen Konzerten u. v. a. bekannten Tonmalereien. Den Beschluß des Ganzen macht der in kräftigsten Strichen gehaltene vierstimmige Chor „Dank sagen wir alle", den zwei Violinen, Viola, zwei Trombonen, Fagotte und Bässe mit der Orgel stützen. In dem Zurücktreten der polyphonen Chorbehandlung an dieser Stelle wird der Tieferblickende keinen Mangel erkennen. Die Individualität der einzelnen Stimmen mußte aufgegeben oder doch auf das Mindestmaß beschränkt werden, um dem alle beherrschenden einen Gedanken den wahrsten Ausdruck zu verleihen. Ich darf wohl diesem „veristischen" Gedanken hier Raum geben, da ja das Streben nach Naturwahrheit der Musikdiktion, das in den Köpfen der Väter der Musikreform des 17. Jahrhunderts lebte, in Schütz bis zu einem gewissen Grade den ersten Verfechter auf deutschem Boden gefunden hat.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

82. **Georg Boehm**: Kantate „Mein Freund ist mein und ich bin sein". Bearbeitet von Richard Buchmayer. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Alte, vergessene Musik früherer Meister wieder ans Licht des Tages und zum Erklingen zu bringen, hat für den Musikhistoriker entschieden seinen Reiz, ist aber nicht immer ganz unbedenklich, wenn nämlich die Freude über den historischen Fund das Urteil über das tönende Leben in ihm trübt. Das trifft nicht minder zu bei Meistern, die in dem Kausalnexus der Entwickelung der Tonkunst einen geachteten Namen haben, ohne daß ihren Werken ein anderer Wert inne wohnt, als der historische. Keine Kunst ist so wandelbar wie die Tonkunst, und die Ewigkeitswerte in ihr sind sehr gering. Zudem steht z. B. ein Bild von Rubens uns heute fast ebenso vor Augen, wie den Zeitgenossen des Malers, ein altes Tonwerk aber auf modernen Instrumenten gespielt, ohne verläßliche Wiedergabe der Kontinuo-Ausführung ist heute klanglich nicht mehr dasselbe wie vor 200 Jahren, ist eine Übertragung auf unsere Musikverhältnisse. Nicht alle alten Tonstücke vertragen diese Verpflanzung. Drum sei hier und in den folgenden Werken dem bearbeitenden und herausgebenden Historiker sein wissenschaftliches Verdienst von vornherein dankend zugestanden, die Werke selbst aber seien allein daraufhin untersucht, ob sie für uns Lebende noch Daseinsberechtigung haben. Georg Boehm (1661—1733), der auf Sebastian Bachs Schaffen von so großem Einfluß gewesen ist, hat sicher ein Recht darauf, gehört zu werden, und Richard Buchmayer hat mit seiner Bearbeitung Anspruch auf unsern Dank, daß er uns dieses liebenswürdige Tonwerk aufführungsfertig aufs Pult gestellt hat, in dem wir so viel Züge der Bachschen Kantate erkennen. Weniger zwar in den Chören, deren etwas weichliche Anmut der Bachschen Plastik nicht zur Seite zu stellen ist, wohl aber in so manchen Zügen dramatischen Lebens in den vier kleinen Arien (Buchmayer nennt sie so, ich möchte sie lieber als Recitativi accompagnati ansprechen). Die Stellen in der Sopranarie: „Nun bleibt's dabei" mit ihrer unerschütterlichen Tonwiederholung, in der Altarie: „Die Sünde zwar will dieses Bündnis brechen" und manche andere noch sind echter Bachscher Geist. Auf die Chöre seien die Kirchenmusiker aufmerksam gemacht, wie ja

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die ganze Kantate in die Kirche gehört, und zwar mutatis mutandis in den Gottesdienst. Die sangliche Führung der Chorstimmen möge uns zu denken geben, die wir es vermeintlich „so herrlich weit gebracht" in musicis, die wir aber über die Natur der vier Menschenstimmen nicht mehr nachdenken, seitdem wir mit 24 Partiturlinien schlechterdings nicht mehr auskommen. So aber, wie G. Boehm, schrieb man allenthalben schon hundert und mehr Jahre vor Bach. Der erste Chor ist ein herrlicher Eingang für Epiphanias, der letzte für den zweiten Ostertag. Wenn kein Orchester zur Verfügung steht, so genügt der sehr geschickte Auszug in der Hand eines gewandten Organisten zur Begleitung.

83. **Hugo Riemann:** Hausmusik aus alter Zeit. Intime Gesänge mit Instrumental-Begleitung aus dem 14. bis 15. Jahrhundert in ihrer Originalgestalt in die heutige Notenschrift übertragen und mit Vortragsbezeichnung versehen. III. Heft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Titel ist vielverheißend, und ich hatte mich auf ganz besondere Feinheiten aus der Kindheit der Polyphonie gefaßt gemacht. Bei allem Bemühen, den Kanons klingendes, d. h. für uns klingendes Leben abzuhören, mußte ich doch bald einsehen, daß es sich hier um eine Publikation handelt, die musikhistorisch von unleugbarer Wichtigkeit ist, unserm musikalischen Empfinden aber vollkommen fernliegt. Das erste Duett von Maestro Piero (1360) ist in den Singstimmen recht nett, der begleitende Satz der Streicher ist aber für uns nur noch von historischem Standpunkte aus genießbar. Kadenzen, wie C-dur — D-dur, A-dur — G-dur, sind uns eben fremd. Leere Quarten sind noch die mindesten Härten in den Sätzen. Diese kanonischen Spielereien haben für uns eben keinen Wert mehr; die musikalische Ausbeute ist gleich Null, und so wird ihre Wiederbelebung ihnen wohl das Prädikat „molto interessante" der Frau Buchholz eintragen, der Musikfreund wird sie aber mit schaudernder Bewunderung ins „historische" Fach zu ewiger Ruhe bestatten.

Paul Hielscher

84. **Richard Stöhr:** Suite für Streichorchester. op. 8. (Partitur Mk. 8.—) Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

85. **Leland A. Cossart:** Suite für zehn Blasinstrumente und Harfe. op. 19. Zwei Hefte. (Partitur je Mk. 6.—) Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Das Studium der Stöhrschen Partitur hat mir aufrichtiges Vergnügen bereitet. Es bekundet sich hier ein gesundes, frisch empfindendes Talent, dem Unnatur gänzlich fremd ist. Auch das Können, soweit es sich in dem vortrefflich gebildeten Satze, vornehmlich in dem Flusse der hübschen Fuge dokumentiert, ist kräftig genug, um dem anspruchslosen Werke die ihm gebührende Beachtung zu schenken. — Auch das Cossartsche Opus weist verschiedentliche Einzelheiten auf, die das Werk empfehlenswert machen. Bei gut entwickeltem Klangsinn gelingt es dem Komponisten, ein paar ganz reizende Sätze zu formen, die mich veranlassen, ihm eine gewisse Begabung zuzusprechen, so beispielsweise das elegante Intermezzo im ersten, und die schalkhafte Canzonetta im zweiten Teile. Die Harfe dominiert stellenweise zu sehr. Ich fürchte, ihr leicht ermüdender Klang dürfte nicht immer von Vorteil sein. Gustav Kahnt

86. **S. van Groningen:** Quartett für Violine, Viola, Violoncell und Pianoforte. op. 10. Verlag: Breitkopf & Härtel, Brüssel. (Preis Mk. 12.—)

Der mir bisher unbekannt gebliebene Komponist scheint mit Überzeugung in den Pfaden Mendelssohns und Schumanns zu wandeln, wenngleich das, übrigens recht wirkungsvolle Schlußrondo seines Klavierquartetts Bekanntschaft mit Wagners „Meistersingern" verrät. Was mir an seinem Werke, das ich mehr für den häuslichen Gebrauch als den Konzertsaal empfehlen möchte, besonders gefallen hat, ist die geschmackvolle Behandlung der Begleitungen, die sich mitunter als feine kontrapunktische Einfälle ausweisen, und das Bestreben, vorwiegend die Melodie in den Vordergrund treten zu lassen. Vielleicht wird mancher finden, daß einzelne melodische Wendungen alltäglich klingen, aber öde, steppenhafte Stellen sind in diesem, einem blumigen Garten gleichenden Quartett nicht zu finden; eine gewisse Breite, unter der namentlich der langsame Satz leidet, ist wohl ein Zeichen der Jugend des Komponisten. Das Stück zeugt auch von ausgesprochenem Sinn für Klangschönheit und geht jeder harmonischen Härte aus dem Wege.

87. **Emile Sauret:** Andante et Caprice pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano. op. 67. — Suite pour Violon seul. op. 68. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Von diesen beiden Werken gebe ich der Suite unbedingt den Vorzug; sie bietet ein recht gutes Übungsmaterial für das polyphone Geigenspiel und ist auch ein erfreulicher Beweis dafür, daß der berühmte belgische Geiger mit Erfolg bestrebt war, in den Geist der seiner Individualität fern liegenden Bachschen Solosonaten für Violine einzudringen. Am wertvollsten ist wohl der erste Satz. — Weichlich und süßlich ist das Andante op. 67, pikant und zur Aneignung eleganter Spielweise geeignet die mit zahlreichen interessanten technischen Schwierigkeiten gespickte Caprice. Von einer neuen Seite zeigt sich der Komponist Sauret aber auch in dieser Caprice nicht.

88. **Hugo Kaun:** Sonate für Violine und Pianoforte. op. 82. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Ein ernstes, gehaltvolles, gute Spieler verlangendes Werk, dessen gedrungene Knappheit der Verbreitung vielleicht nicht günstig ist. Kauns Tonsprache ist darin wohl etwas herber als in seinen sonstigen bekanntlich, sehr beachtenswerten Kammermusikwerken. Namentlich erschließt sich die Schönheit des ersten, hoheitsvollen Satzes nicht beim ersten Durchspielen. Bei dem humorvollen Scherzo muß man bedauern, daß der reizvolle Es-dur Mittelsatz nicht weiter ausgesponnen ist. Wohltuend wirkt die Innigkeit des langsamen Satzes, dessen bewegter Zwischenteil merkwürdigerweise an Goldmarks „Königin von Saba" anklingt. Fein und reizvoll ist das melodiöse Rondo-Finale.

Wilhelm Altmann

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BERLIN: Das hübsche Andersen'sche Märchen vom „Zauberkessel“ wurde jüngsthin in den „Münchener Märchenspielen“ in der dramatisierten Aufmachung von L. Küßner und der Musik von Edgar Istel im Gastspieltheater geboten. In geschickter, der Naivität des Milieus entsprechender Weise ist hier Bild an Bild gereiht, begonnen von der eigenwillig verzogenen Prinzessin, die ihre Umgebung martert, die Freier nach Hause schickt und die um Wahrung der Eti(kette, — die Endsilben bleiben der Entsetzten immer im Munde stecken) höchst besorgte Haushofmeisterin in gelinde Raserei bringt, bis zu dem Augenblicke, da die vom Vater Verstoßene, nach aussichtsloser Flucht, erschöpft und gebrochen, das Schloß des Königs erreicht, wieder aufgenommen wird und ihrem Prinzen Freimut reuig in die Arme sinkt. Dieses anmutige Spiel wird nun von einer recht harmlos sich gebenden, niemals aufdringlichen Musik Istel's umrahmt. Einige, Kinderohren leicht zugängliche Melodieen werden mit Glück benutzt, und das „sinnige“ „O, du lieber Augustin“ muß sich willig allerlei Umstellungen und Verarbeitungen gefallen lassen, um der jeweiligen Situation als Folie zu dienen. Auch ein hübscher Reigen macht sich ganz nett. Warum aber das bedeutsame Thema aus Bachs „Kunst der Fuge“ in den Kreis einer musikalischen Untermalung dieses Märchens einbezogen ist, war mir doch ziemlich — märchenhaft! (Doch nicht etwa, weil das störrisch-ungezogene Benehmen der Prinzessin schon fast an Unfug grenzt und darob der Zeremonienmeister und sonstige Würdenträger bei Hofe aus den Fugen zu gehen drohen? Mit welchem Fug also das Zitat dieser Fuge?!) Gustav Kanth

BRAUNSCHWEIG: Das Hoftheater verliert am Ende der Spielzeit die Soubretten; beide ziehen die Ehe der Kunst vor. Für die zweite, Lotta Hunold, wurde Frl. Köhler verpflichtet. Für Johanna Kortmann gastierte Luise Perrot-Münster, die aber, weil stimmlich indisponiert, ungünstig abschnitt, so daß Margarete Beling-Schäfer-Mannheim einen leichten Sieg gewann. Infolge eines bedauerlichen Unfalls, den Frl. Englerth am 7. November als Brünnhilde in der „Walküre“ erlitt, mußte die Erstaufführung der „Tosca“ von Puccini aufgeschoben werden. Ernst Stier

BRESLAU: Unsere treffliche Hochdramatische, Hermine Rabl- von Kriesten, soll uns mit Ablauf der Spielzeit verlassen. Als Ersatzkandidatin stellte sich Paula von Florentin-Weber aus Riga vor. Sie sang Brünnhilde („Götterdämmerung“) und Fidelio und wurde unserer Bühne verpflichtet. Der gleiche Erfolg war Herrn Günther aus Koburg mit seinem Kaspar nicht beschieden. — Eine Neustudierung der „Entführung aus dem Serail“ brachte unserem Mozart-Dirigenten, Paul Ohnesorg, keine neuen Lorbeeren. Die rechte, phantastische Lustspielstimmung wollte sich nicht einstellen. Der ausgezeichnete Rudolf Wittekopf mühte sich mit dem Osmin, dessen drastische Laune dem seriösen Wesen Wittekopfs nicht erschwinglich ist. Rose Mac Grew, die zum erstenmal die Constanze sang, war mit dieser heiklen Aufgabe noch nicht völlig im reinen, Fritz Klarmüller blieb dem Belmonte die Kavalierspersönlichkeit und leichte Stimmbehandlung schuldig, und Minnie Wolter besitzt nicht den nötigen Fonds an Grazie für das holde Blondchen. — Am Bußtag wurden, wie im Vorjahre, Bruchstücke aus dem ersten und dritten Aufzug des „Parsifal“ auf der zum Konzertpodium gewandelten Bühne vorgeführt. Daß die konzertmäßige Wiedergabe von Fragmenten des Bühnenweihfestspiels den Kunstprinzipien Wagners hohnspricht, bedarf keiner Erörterung mehr. Es kam hinzu, daß die Besetzung der vier Soli durchaus verfehlt war. Insbesondere vermochte Klarmüllers monoton-lyrische Gesangsweise nicht, den Stimmungsgehalt der Parsifal-Rolle auch nur anzudeuten. Selbstverständlich kann auch unser Theaterchor, in drangvoller Enge auf der Bühne placiert, keinen Begriff geben von der idealen Schönheit der auf vier Teilchöre berechneten Grals-Gesänge. Vortrefflich hielt sich das Orchester unter Prüwer, der die Parsifal-Wunder so rein und edel auslegt, wie nur einer der „klassischen“ Parsifal-Dirigenten Bayreuths. Dr. Erich Freund

BUDAPEST: Die Königlich Ungarische Oper ist dieser Tage an einem bedeutungsvollen Datum vorübergeschritten. Vor kurzem waren es 25 Jahre, daß der dramatischen Tonkunst in Ungarn ein eigenes prachtvolles Heim errichtet worden war. Wenn es auch ein betrübendes Zeichen nur mählicher Kulturentwickelung ist, daß das Budapester Operntheater immer noch das einzige ist, das Ungarn besitzt, so kann doch mit einem gewissen patriotischen Stolz betont werden, daß sich die Budapester Oper in ihrem künstlerischen Niveau, in dem Reichtum, der Gediegenheit seines Repertoires, der Bedeutung seiner Kräfte kühnlich den meisten großen Operntheatern Deutschlands an die Seite setzen kann. An dem künstlerischen Aufstieg des Institutes haben Koryphäen von der Bedeutung Gustav Mahlers und Arthur Nikischs mitgewirkt, und unterstützt von dem kunstbegeisterten Interesse des Unterrichtsministers Grafen Albert Apponyi, ist der gegenwärtige Leiter des Opernhauses, Prof. Emerich Mészáros, emsig bemüht, das Erworbene zu wahren und zu mehren. Die hervorragendsten künstlerischen Hervorbringungen der bisherigen kurzen Saison waren die Premiere von Smetana's „Dalibor“ und die an das Datum der 5000. Aufführung im neuen Hause gesetzte Reprise von Edmund von Michalovich's Musikdrama „Toldis Liebe“. Die edle Einfalt und warme Schönheit von Smetana's Musik wurde von den Kunstverständigen mit um so größerer Dankbarkeit genossen, als die von Kerner mit hoher Sorgfalt vorbereitete Aufführung — um die sich vornehmlich die Damen Vasquez und Medek, die Herren Arányi, Venczell, Takáts und Deri mühten — auch intimere Reize der Tondichtung zu vermitteln geeignet war. Die Reprise des „Toldi“ ist Herrn Mészáros zu um so größerem Verdienst anzurechnen, als er mit dem Kunstwerk das einzige ungarische Musikdrama wieder dem Repertoire einfügte. Michalovich, in dem Ungarn seinen vornehmsten und gebildetsten Tonkünstler besitzt, ist zugleich der einzige, dem es — in

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Toldis Liebe" — gelungen ist, die stilistischen Elemente der ungarischen Musik mit den Kunstprinzipien Wagners in harmonischen Einklang zu bringen. In dem genannten Werke gelangt die schöpferische Eigenart Michalovich's, namentlich seine lyrische, empfindungswarme Innerlichkeit, zum glänzendsten Ausdruck. Mit der Gestaltung des Titelhelden feierte Herr Környei, ein Tenorist von seltener stimmlicher Begabung, der leider den Lockungen der deutschen Bühne zu folgen gewillt ist, einen vollen Triumph. An den Ehren der Aufführung, die dem greisen Komponisten eine Kette rauschender Ovationen brachte, hatten auch die Damen Vasquez und Ambrus, die Herren Takáts und Szemere ihr redlich Teil. Von sonstigen bemerkenswerten Ereignissen brachte die Saison ein zweimaliges Gastspiel des italienischen Baritonisten Riccardo Stracciari — eines Phänomens an Stimme und Kunst, — ein mehrfaches Auftreten der feingebildeten Koloraturdiva Yvonne de Tréville, endlich ein Debüt des stimmglänzenden jungen Baritonisten Ludwig Rózsa und das allererste Bühnenauftreten des Dr. Franz Székelyhidy, eines hochbegabten lyrischen Tenoristen, der seine juristisch-politische Laufbahn mit der Bühnenkarriere zu vertauschen sich entschlossen hat. — Als einzige Dissonanz in die anregungsreiche Saison war vorübergehend eine neuerliche Streikbewegung des seine Gagenregulierung fordernden Chorpersonals getreten, die jedoch durch die kraftvolle Intervention des Ministers Grafen Apponyi zunächst zurückgedrängt wurde.

Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Als erste Neuheit des Spieljahres brachte die Königliche Hofoper „Madame Butterfly" von Puccini heraus und erzielte damit einen sehr großen Erfolg. Ob er allerdings den der „Bohême" erreichen wird, steht dahin, denn das neue Werk des reich begabten Tonsetzers ruht eigentlich auf einer einzigen Rolle, derjenigen der Butterfly, während alle anderen Partieen episodisch behandelt sind. Aber die Partitur ist so reich an melodischen, instrumentalen und koloristischen Schönheiten, daß die Bedeutung Puccini's als Musikdramatiker daraus wieder deutlich hervorleuchtet. Die von Georg Toller sorgsam vorbereitete und von Schuch geleitete Aufführung gab Minnie Nast Gelegenheit, in der Titelpartie als Sängerin und Darstellerin einen vollen Triumph zu feiern. Ihre liebliche Stimme wurde den starken Höhenanforderungen der Partie glänzend gerecht, und darstellerisch wußte sie den Übergang vom Kindlich-Naiven zum Tragischen ebenso natürlich wie rührend zu gestalten. Neben ihr ragten Franziska Bender-Schäfer, sowie die Herren Sembach, Rüdiger und Perron hervor. Die Tenorpartie sang bei einer der ersten Wiederholungen Fritz Soot, der sich durch seine Vielseitigkeit und eifrige Bereitwilligkeit rasch eine so günstige Position erworben hat, daß man die noch manchmal fühlbaren gesangstechnischen Mängel in der Hoffnung überhört, daß sie im Laufe der Zeit durch anhaltendes Studium verschwinden werden. — Sigrid Arnoldson, die ein Gastspiel in mehreren Rollen angekündigt hatte, brach dieses nach einer durchaus ungenügenden „Carmen" ab, und das von Rechts wegen. Es muß einmal ganz ehrlich gesagt werden, daß diese Sängerin stimmlich vollständig fertig ist und keinerlei Berechtigung mehr hat, als französisch singender Gast in Partieen aufzutreten, für die jedes gute Theater eigene Vertreterinnen besitzt, die ihr an Stimme und Spiel weit überlegen sind. — Da die Bassistenfrage nach dem Ausscheiden von Leopold Rains und Ernst Wachter brennend geworden ist, so sah man dem Auftreten eines fremden Sängers namens Zec als Sarastro mit Teilnahme entgegen. Doch ist sein schönes Material noch zu wenig gebildet und seine Vokalisation und Deklamation zu unklar, als daß er ernsthaft für die hier zu besetzende Stelle in Frage kommen könnte.

F. A. Geißler

GRAZ: Bis jetzt keine beachtenswerte Neuerscheinung. „Troubadour" und „Rigoletto" wechseln friedlich mit „Postillon" und „Teufels Anteil". Ehrenvolle Erwähnung verdient: Wagners „Holländer", bayreuthisch, also in einem Aufzuge gegeben. — Unter den neuen Kräften hervorragend: Melitta Heim, eine Koloratursängerin, die nicht nur Koloratur, sondern (was selten ist) Stimme hat, und (was noch seltener) Sängerin ist. Dann noch Konrad Rösner, Sänger von heldentenoraler Bestimmung und lyrischer Verwendung. Sonst nichts Neues.

Dr. E. Decsey

HAMBURG: Unsere Oper, die infolge der zahlreichen Neuengagements nur langsam ihren Spielplan auf den „eisernen Bestand" bringen kann, leistete kurz hintereinander Neueinstudierungen der „Meistersinger" und des „Tristan". Keine dieser beiden Aufführungen geriet vollkommen: im „Tristan", der, an sich leichter vorzubereiten, wahrscheinlich eine gewisse Vollendung erreicht haben würde, störten Indispositionen hervorragend beschäftigter Kräfte. Und mit den „Meistersingern" war man noch nicht fertig geworden, als man sie gab. Robert vom Scheidt, der in mancher Hinsicht für die schöne, dankbare Aufgabe besonders geeignet erscheint — wenn es auch seinem Wesen und dem Klang seines Organs etwas an jenem zarten Kolorit gebricht, das dem Poeten Sachs eigentlich nicht fehlen darf — war mit dem musikalischen Studium der Rolle immer noch nicht ganz fertig, etwas unsicher in den kleinen Einsätzen des ersten Aktes und infolgedessen vielleicht im Ganzen nicht so frei, um alle seine darstellerischen Absichten verwirklichen zu können. Hermann Gura, der zum erstenmal in den „Meistersingern" bei uns Regie führte, legte es allzusehr auf das Laute und Aufdringliche an. Dadurch akzentuierte er allzu kräftig Nebensächliches und Überflüssiges und lenkte die Aufmerksamkeit von den Hauptsachen ab. Der neue Beckmesser des Herrn Wiedemann begann vielversprechend, endete aber leider als Karikatur. Wagner selbst meinte den Beckmesser durchaus ernst; das unfreiwillig Komische liegt nach Wagner vornehmlich in dem verspäteten Johannistrieb beim Merker. Es ist merkwürdig, daß so selten ein Beckmesser sich auf diese Vorschrift Wagners besinnt. Josef Stransky dirigierte diese Aufführung ohne eigentliche künstlerische Führung, ohne Initiative, aber mit bemerkenswerter Schlagfertigkeit und technischer Elastizität. — Als Dauergast hat sich an unserer Oper der Tenorist Otto Marak von der Komischen Oper in Berlin niedergelassen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Er singt bei uns mit wechselndem Erfolge. Sein Hoffmann in „Hoffmanns Erzählungen“ blieb in Stimmung und Ausdruck weit hinter unseren Erwartungen, weit hinter dem, was wir in dieser Rolle gewohnt sind, zurück. Dagegen war sein Alfred in der „Traviata“ eine namentlich stimmlich sehr reizvolle Leistung. — D'Albert's „Izeyl“ scheint sich allmählich durchzusetzen: die letzte Wiederholung, die vierte Aufführung des Werkes, brachte zum erstenmal ein ausverkauftes Haus. Damit dürfte erwiesen sein, daß es sich nunmehr in der Stadt herumgesprochen hat, daß man „Izeyl“ gehört und gesehen haben muß. Ob das Werk oder unsere sehr schöne, im einzelnen kaum zu überbietende Aufführung die Zugkraft ausübt, wird sich noch zu erweisen haben.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: In der Königlichen Oper wurde am 22. Oktober zur Erinnerung an Spohrs 50. Todestag dessen „Jessonda“ aus ihrem wohlverdienten Schlummer auferweckt. So schön der Gedanke einer Ehrung des liebenswürdigen Meisters war, so wenig glücklich war die Art seiner Verwirklichung. „Jessonda“ ist gewesen; die feine, melodiöse Musik verschiedener Nummern dieses Werkes kann über die geringe Charakteristik und naive Dramatik nicht hinweghelfen. Die Hauptrollen der Oper waren mit Cäcilie Rüsche-Endorf, Arthur Fleischer und Franz Battisti besetzt. Am 20. November gelangte Goldmarks große Oper „Götz von Berlichingen“ in hervorragend schöner Ausstattung und musikalisch-dramatisch vorzüglicher Aufmachung zur örtlichen Erstaufführung. Goldmark bietet in dem Werke mehrere musikalisch wirklich schöne, dramatisch prächtig gestaltete Szenen, so Götz' Ansprache an Weislingen, das Final-Oktett im ersten Akt, die Liebeszene Adelheid-Franz, dann die Waldsszene zwischen Götz und Georg und endlich die Fehmszene. Diesen stehen jedoch lange Strecken konventioneller, nachempfundener Musikmacherei und hohle Effekthaschereien gegenüber, so daß der Gesamteindruck ziemlich geteilt ist. Alle — auch die kleinsten — Rollen waren mit ersten Solokräften besetzt. Wir nennen: Cäcilie Rüsche-Endorf (Adelheit), Kronen (Götz), Moest (Weislingen), Hummelsheim (Franz), Frl. Burchardt (Georg), Frl. Kappel (Maria) und Fleischer (Femrichter). Kapellmeister Bruck leitete die glänzend verlaufene Vorstellung.

L. Wuthmann

KARLSRUHE: Die Hofoper brachte als Novität Tschaikowsky's „Pique Dame“, die sich aber ebensowenig wie des Komponisten früher hier zur Aufführung gebrachten Werke „Eugen Onegin“ und „Jolanthe“ dauernd auf dem Spielplan halten dürfte. Das ist der durchaus eigenkräftigen, farbenreichen und auch dramatisch wirksamen Musik wegen sicher zu bedauern. Das Textbuch aber, von des Komponisten Bruder nach einer Puschkin'schen Novelle bearbeitet, vermag bei dem fühlbaren Mangel an innerer dramatischer Entwickelung und der Häufung des Schauerlichen und Unheimlichen wenig zu befriedigen. Dies gilt namentlich von den düsteren letzten vier Bildern, während die ersten drei, in helleren Farben gehalten, ansprechender wirken. Sie enthalten Partieen von ganz intimen musikalischen Reizen, so eine feingestimmte Rokokoszene, ein anmutiges Schäferspiel u. a. Bedeutend sind ein groß angelegtes, leidenschaftdurchglühtes Liebesduett und eine durch dramatische Wucht und Bewegung ausgezeichnete Szene im sechsten Bild. Die Wiedergabe des ziemlich schwierigen Werks unter Leopold Reichwein war eine rühmenswerte, und mit Frau von Westhoven (Lisa) und Hermann Jadlowker (Hermann) waren die beiden Hauptpartieen vorzüglich besetzt. — Als Hans Sachs und Don Juan gastierte Fritz Feinhals mit sehr starkem, durch die treffliche Verwendung seiner prächtigen Stimmittel und die reife Kunst der Darstellung wohl gerechtfertigtem Erfolg.

Franz Zureich

LEIPZIG: Nach einem mit großer Begeisterung aufgenommenen Gastspiele von Cäcilie Rüsche-Endorf als stimmgewaltiger Isolde ist an der hiesigen Oper die Wiederaufnahme von Verdi's hier anderthalb Jahrzehnte lang vom Repertoire verschwunden gewesener lyrischer Komödie „Falstaff“ zum recht erfreulichen Kunstereignis geraten. Mußte man auch in den köstlichen Frauenstimmen-Ensemblestücken, die von den Damen Fladnitzer, Stadtegger, Sanden und Urbaczek gesungen wurden, volle Frische und Beweglichkeit der Stimmen vermissen, und hatte auch der Fenton-Sänger, Herr Schroth, mit einiger Sprödigkeit seines Tenors zu kämpfen, so stand doch im Mittelpunkt der ganzen von Kapellmeister Porst trefflich vorbereiteten und umsichtig geleiteten und von Dr. Loewenfeld geschmackvoll inszenierten und zu ergötzlicher Bühnenlebendigkeit ausgearbeiteten Aufführung ein stimmlich und schauspielerisch gleich ausgezeichneter, allerberufenster Repräsentant der Titelpartie, Walter Soomer, und fand in den Herren Marion (Dr. Cajus), Meader und Kunze (Bardolph und Pistol) vortreffliche, und in Herrn Lüppertz (Ford) und den vorerwähnten Damen sehr respektable Gegenspielende. Leben und Fröhlichkeit durchpulsten den ganzen Opernabend, und so haben sich denn das geistvoll feine, für einen gewissen Mangel an sinnfälliger, geschlossener Melodik durch unzählige, wunderbar drastische Einzelheiten der Komposition und die gegenüber der Nicolaischen Oper Shakespeareechtere Ausgestaltung des Vorwurfes entschädigende Abschiedswerk des größten italienischen Musikdramatikers, die an der Ausführung Beteiligten und schließlich auch die Theaterdirektion mit dem neu einstudierten „Falstaff“ herzlichste Zustimmung und lebhaftesten Dank des Theaterpublikums gewinnen können.

Arthur Smolian

MAINZ: Die erste Opernnovität, nachdem man der Operette den Vorrang gelassen, bildete Massenet's „Manon“. Der Aufführung mangelte es an entsprechender Rundung, und für die beiden Hauptpartieen — Manon und Des Grieux — gebricht es dem Ensemble an vollgewichtigen künstlerischen Kräften. — Gemma Bellincioni gastierte an zwei Abenden als Traviata, Nedda und Santuzza. Darstellerisch von wunderbarer Plastik und Feinheit genügt das stimmliche Rüstzeug der Künstlerin heute nur mehr bescheidenen Ansprüchen.

Edg. Classen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEW YORK: Während in Deutschland und in Italien fast jede größere Stadt ihre eigene Oper hat, haben es in den Vereinigten Staaten bisher nur New York, New Orleans und zeitweise San Francisco so weit gebracht, was um so auffälliger ist, da doch konzertierende Künstler hierzulande mehr verdienen als drüben. Da die Oper überall an ein größeres Publikum appelliert als Konzerte, müßte man daher einer ständigen Oper überall noch mehr Erfolg zutrauen. Jetzt, auf einmal, wird ein Versuch gemacht: Philadelphia hat seit der letzten Saison sein eigenes Opernhaus, und soeben hat Boston auch ein solches eröffnet mit eigenen Sängern. Chicago will dem Beispiel im nächsten Jahre folgen. Bis die übrigen Städte an die Reihe kommen, müssen sie inzwischen von den New Yorker Gesellschaften, besonders der Metropolitan, versorgt werden. Dippel hat großartige Pläne, um schließlich das ganze Land zu versorgen; er hofft zuletzt, alles, was gut singen und spielen kann, in seiner Hand zu haben. Im Frühjahr geht er sogar nach Paris, um mit Caruso italienische Opern zu geben; im folgenden Jahr will er den Parisern zeigen, wie man in New York Wagner aufführt. — In der Metropole haben wir jetzt drei Opernhäuser, da das von Millionären gebaute New Theatre zweimal wöchentlich für Oper benutzt wird. Massenet's „Werther" mit Geraldine Farrar und Clément und Smetana's „Verkaufte Braut" sind bis jetzt in ihm aufgeführt worden; die Akustik ist im ganzen sehr gut. — Im Metropolitan war das wichtigste Ereignis der ersten Woche das sensationelle Debüt Slezak's als Othello. — Hammerstein hat mit seiner billigen Oper im September und Oktober keinen Erfolg gehabt; jetzt hat er seine teuren Künstler wieder, und es geht besser. In den zwei ersten Wochen hat er zwei Novitäten (für Amerika) gebracht, beide von Massenet: „Hérodiade" und „Sappho". Henry T. Finck

NÜRNBERG: Neben einer Reihe hervorragender Gastspiele — Bosetti, Vogelstrom, Siems — und einem fast nur mit einheimischen Kräften besetzten „Ring"-Zyklus, der sich weit über das Durchschnittsniveau einer Provinzialbühne erhob, namentlich in den Leistungen des Frl. Gerstorfer (Brünnhilde) und der Herren Costa (Loge, Siegmund, Siegfried) und Gruder-Guntram (Wotan), verdient besondere Hervorhebung die Erstaufführung der Oper „Cesare Borgias Ende" von unserem ersten Theaterkapellmeister Bernhard Tittel. Sowohl die geschickt aufgebaute Handlung, die in dauernder Steigerung jegliche ermüdende Länge vermeidet, als auch die den einzelnen Situationen und Stimmungen trefflich angepaßte Musik mit ihren schönen Melodieen und Motiven und ihren von Hypermodernismus freien vornehmen Harmonik und Instrumentierung verschafften dem Werk eine wohlverdiente, herzlich warme Aufnahme, zu der auch die treffliche Aufführung mit beitrug. Augenblicklich findet ein Mozart-Zyklus mit Fritz Feinhals und Margarete Siems als Gästen statt. Dr. Steinhardt

PARIS: Als letztes Jahr die „Götterdämmerung" in der Großen Oper gegeben wurde, schien man es endlich in Paris dazu gebracht zu haben, Wagner so aufzuführen, wie er aufgeführt werden wollte, könnte und sollte. Schon nach sechs Vorstellungen kam man jedoch von dem Grundsatz der „Integralität" wieder zurück, weil sich das Publikum doch nicht recht an das Abendessen im Zwischenakt gewöhnen konnte und man daher die Vorstellung nicht vor acht Uhr beginnen durfte. Für das „Rheingold", das nun endlich in diesem Jahre den „Ring" für Paris vervollständigt, der vor 16 Jahren mit der „Walküre" eröffnet wurde, war dennoch nach der großen Anstrengung der „Götterdämmerung" eine vollkommen getreue Aufführung zu erwarten, da es in der relativ kurzen Zeit von zweieinhalb Stunden bewältigt werden kann. Nun tauchte aber das Bedenken auf, daß man dem Publikum nicht einen so langen Musikgenuß ohne Unterbrechung bieten dürfe, und daß die Große Oper als Mittelpunkt vornehmer Geselligkeit ihren Besuchern notwendig einen Ruhepunkt gönnen müsse, wo die Logenbesitzer Besuche austauschen und das Publikum sich gegenseitig begaffen kann. So wurde denn ganz gegen Ordnung und Vernunft zwischen die erste Szene vor Walhall und die in Nibelheim ein halbstündiger Zwischenakt eingeschoben, obschon Wagners Musik nicht den mindesten Anhalt für einen richtigen Aktschluß bietet und die vorgeschriebene offene Szenenverwandlung bereits eingerichtet war. Der grausame Schnitt erforderte denn auch ein wirkliches Opfer. Nachdem Wotan die Absicht angekündigt hat, nach Nibelheim hinabzusteigen, nehmen die drei zurückbleibenden Götter, wie es sich gebührt, Abschied von ihm. „Fahre wohl, Wotan!" sagt Donner, „Glück auf! Glück auf!" ruft Froh, und Fricka schließt mit den Worten: „O kehre bald zur bangenden Frau". Das alles fällt in Paris weg, damit dem Orchester zum Schlusse noch sechs Takte bleiben, um zu einem ungefähr befriedigenden e-moll Dreiklang zu gelangen. Nach dem langen Zwischenakt beginnt dann die Verwandlungsmusik, deren überleitender Charakter nun keinen rechten Sinn mehr hat, und währenddem sieht man die Nibelheim-Dekoration allmählich auftauchen, die nach dem Zwischenakt ebenso gut oder noch besser gleich vorhanden sein könnte. Was die musikalische Leistung betrifft, so hat Messager als Direktor und Kapellmeister zugleich allen billigen Ansprüchen genügt, wenn man auch immer noch das Gefühl hat, als ob alles unter Dämpfung gespielt werde, weil die Akustik der Großen Oper nichts wert ist. Die größte Schwierigkeit einer guten „Rheingold"-Aufführung, nämlich die homogene Besetzung der acht Männerrollen und sechs Frauenrollen, die eigentlich alle Kräfte ersten Ranges beanspruchen, ist dagegen in der Großen Oper auffallend gut gelöst worden. Wenn auch die fanatischen Wagnerschwärmer nur dem Tenoristen Van Dyck das Zeugnis geben wollen, daß er als Loge die richtige Tradition besitze, so verdient es doch alle Anerkennung, daß das „Rheingold" in Paris lauter nicht nur ausreichende, sondern auch wohlgeschulte Stimmen gefunden hat. Neben dem bewährten Wotan Delmas' zeichnete sich namentlich ein junger Bariton namens Duclos als Alberich aus. — Die dritte Pariser Opernbühne, die seit Januar 1908 von den Brüdern Isola im Gaité-Theater geleitet wird, hat eine große Anstrengung gemacht,

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

indem sie die fünfaktige Oper „Quo Vadis?“ von Jean Nouguès mit einer sehr prunkvollen Ausstattung und meist guter Besetzung zur Aufführung brachte. Das Werk war bis jetzt nur zu Anfang dieses Jahres in Nizza gegeben worden. Der junge Tonsetzer ist freilich hier noch mehr, als in dem kürzlich in der Komischen Oper gegebenen „Chiquito“, von den modernen Italienern und von Massenet abhängig, aber den Kontrast zwischen der neronischen Orgie und dem christlichen Märtyrertum hat er jedenfalls wirksam herausgearbeitet. Das Publikum war auffallend günstig gestimmt, so daß sogar der große Märtyrerchor am Ende des dritten Aktes wiederholt werden mußte. Der Zirkusakt war ein Triumph der Ausstattung, aber musikalisch sehr schwach, da brutale Blechwirkungen alles andere übertönten. Frau Lafargue war eine sehr tüchtige Lygia, Frl. Vallandri eine zarte Eunice, Jean Périer ein drolliger Chilon, Séveilhac ein eleganter Petron, Marvini, ein neuer Bassist, ein würdiger Petrus, und auch der neue Tenor Codou sang den Vicinius nicht übel. Felix Vogt

PRAG: Zu Anfang November pflegt unser Neues Deutsches Theater seit Jahren bereits eine zyklische Aufführung des „Ring“ zu veranstalten. Diesem löblichen Gebrauch ist es auch heuer treu geblieben. Ottenheimer hat ihn dirigiert. Den besten Gesamteindruck machte „Rheingold“ mit Walter Soomer als Gast, dessen männlich-ernster, ruhiger, vielleicht etwas spießbürgerlicher Wotan allgemein gefiel. Jung-Siegfried sang zum ersten Male Dr. Hans Winkelmann, der Sohn Hermanns, nicht ohne Glück, wenn auch nicht verkannt werden darf, daß der strebsame Sänger noch stark im Stadium der Anfängerschaft steht. Im übrigen sind einige Fehlbesetzungen schuld daran, daß nicht alles so war, wie es eigentlich hätte sein sollen. — Vittorio Arimondi trat wieder einmal als Mephisto in Gounod's „Faust“ auf. Er fasziniert noch immer durch die Wucht seines schier unerschöpflichen Organs, läßt sich aber jetzt schon viel öfter als früher verleiten, den äußeren Erfolg auf dem Wege grobsinnlicher Wirkungen zu suchen. Dr. Ernst Rychnovsky

RIO GRANDE: Südamerika hatte in diesem Jahre die Wahl zwischen zwei deutschen Operettengesellschaften: Peisker-Ferenzci und Papke, jene mit Frl. Fiebinger und Mia Werber, diese mit Frl. Hansen als Hauptkräften. Beide Gesellschaften boten nicht gerade erstklassige, doch für hier annehmbare Aufführungen; besonders zeichneten sich die Orchester aus. Die Unternehmungen selbst und mehr noch die hiesigen Deutschen litten unter dem häßlichen Brotneid der Unternehmer. In Porto Alegre kam es infolge der Hetzereien so weit, daß einige Aufführungen unmöglich gemacht wurden; selbst ein starkes Polizei- und Soldatenaufgebot konnte die erregten Massen kaum vertreiben, und nicht ohne Blutverlust. Daß das Ansehen deutscher Künstler und deutscher Kunst dadurch herabgesetzt wird, erhellt klar. Allgemein gibt man der erstgenannten Gesellschaft die Schuld. Die Unternehmer sollten von Jahr zu Jahr bessere Kräfte herüberbringen, dabei aber auch nicht vergessen, daß in romanischen Ländern das Äußere, wie Garderobe und Dekorationen, von einer gewissen Wichtigkeit sind. F. Köhling

ST. PETERSBURG: Im Kaiserlichen Konservatorium gastierte Adamo Didur als Boris Godunow, Mefistofele und Mephisto. Es ist für jeden Künstler schwer, gerade in diesen Rollen auf der Petersburger Bühne einen durchschlagenden Erfolg zu erringen, da unwillkürlich die von dem genialen Schaliapin geschaffene Verkörperung dieser Rollen als Maßstab für jede andere Darstellung angelegt wird. — Nach langer, unbegreiflich langer Pause wurde zum Benefiz für das Hofopernorchester Wagners „Tristan und Isolde“ gegeben, und es wäre zu wünschen, daß das Werk nicht so bald wieder von der Bildfläche verschwinden möchte, wiewohl ihm das russische Publikum, nach den Kritiken der russischen Presse zu schließen, eben kein sehr lebhaftes Interesse entgegenzubringen scheint. Bernhard Wendel

WIEN: Felix Weingartners höchst bedauerlicher Unfall hat alle Arbeit in der Hofoper lahmgelegt; alles stockt, und ohne rechtes Interesse der Ausführenden und des Publikums schleppen sich die Aufführungen hin, hier und da von einem freundlicheren Abend unterbrochen. Der einzige wahrscheinliche Gewinn der letzten Wochen dürfte das — freilich abnorm hoch bezahlte — Engagement des Tenoristen William Miller sein. Sonst Apathie überall, aus der hoffentlich die jetzt während der erzwungenen Untätigkeit aufgespeicherte Energie des Direktors bald alle aufschrecken wird. — Dafür eine vielleicht noch nicht dagewesene, verheerende Operettenseuche ringsum. Sogar die Volksoper, die wahrhaftig edleren Zielen zustreben sollte, und die das früher in solch erfreulicher Weise tat, hat als einzige Novität der Saison eine auf derbstem, unbedenklichstem Niveau stehende Operette „Baron Trenck“ von Felix Albini gebracht und Zemlinskys Künstlerkraft zur Aufführung des nicht temperamentlosen, aber textlich albernen und musikalisch unvornehmen Werks mißbraucht und liegt jetzt im Streit mit einem Variété wegen Erwerbung eines Operetten-Zyklus von Heinrich Reinhardt, dem wahl- und kulturlosen, im Gassenhauer schwelgenden Komponisten des „Süßen Mädel“. — Franz Lehár beherrscht zwei Theater, denen sich nächstens ein drittes gesellt, mit neuen Operetten: Dem „Fürstenkind“ (Johann Strauß-Theater) und dem „Grafen von Luxemburg“ (Theater an der Wien). Beide haben alle Vorzüge und Schwächen des erfolgreichen Autors, ohne Neues von ihm zu sagen, wenn er auch im „Fürstenkind“ Versuche zu ernsthafterer Durcharbeitung gemacht hat. Aber er kopiert sich selber zu viel, ist zu konziliant gegen sich selber, verliebt sich zu sehr in stereotype Wendungen und ist in Gefahr, sein eigenes — und obendrein manieriertes — Echo zu werden. Was doch, angesichts der ehrlichen Frische seiner — gewiß nicht tiefgreifenden — Begabung doch schade wäre. — „Didi“ von Oscar Straus, dem witzigsten und feinsten unter allen Wiener Operettenkomponisten, ist rasch verschwunden. Nicht mit Unrecht. Ein Fehlgriff. Öde im Text, schwach in der Musik. Man wird das Stück schnell vergessen; schon deshalb, weil er es sicherlich bald durch Wertvolleres und Geistreicheres vergessen machen wird. — Endlich

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

eine Operette „Prinz Don Juan“ von Oscar Steiner, im Raimundtheater, zu deren Aufführung die Direktion, die die Vertonung des preisgekrönten Textbuchs bei dem jungen Musiker bestellt hatte, erst durch gerichtlichen Zwang gebracht worden ist. Es wäre ja angenehmer gewesen, wenn ein besseres Werk als dieses nicht ganz talentlose, aber durchaus banale und nichtssagende, durch richterlichen Spruch zur Darstellung gelangt wäre; aber der Vorgang an sich ist merkwürdig genug; auch deshalb, weil die Qualitäten der Operette in keiner Hinsicht hinter denen der anderen zurückstehen, für deren Erwerbung große Summen verausgabt werden, und die täglich ausverkaufte Häuser erzielen. Wien, die Musikstadt, füllt täglich fünf Operettenaufführungen. Trotz alledem: es kann nicht mehr lange dauern; die Reaktion der Übersättigung muß endlich eintreten. Irgend ein reizendes, anmutig als Lustspiel komponiertes Werk, ohne Tanzcouplets und Trikotschaustellungen, ohne Polkarhythmen und Kabaretteinlagen wird plötzlich einen ungeheuren Erfolg haben. Und alles wird aufwachen und sich schämen, den unqualifizierbaren, kunstfremden, den Vorstadtinstinkten schmeichelnden Operettenunfug mitgemacht zu haben, und wird sich auf die Würde der alten musikalischen Tradition Wiens besinnen. Der Krach ist unausbleiblich; es handelt sich nur um die Zeit. Wenn nur jenes reizende, anmutige Musiklustspiel schon geschrieben wäre... Übrigens hat das auch noch Weile; ein bis zwei Jahre wenigstens. Denn wenn es jetzt aufgeführt würde, so fiele es durch ...

Richard Specht

ZÜRICH: Nach äußerst sorgfältiger Vorbereitung unter der musikalischen Leitung von Lothar Kempter wurde hier zum erstenmal Puccini's „Madame Butterfly“ aufgeführt. Die prachtvollen Dekorationen sowie die exotische Klangfärbung verfehlten auch bei uns nicht, das Publikum anzuziehen. Meines Erachtens erreicht Puccini in dieser Oper seine früheren Meisterwerke („Bohème“, „Manon Lescaut“) nicht; eine ganze Anzahl Stellen lehnen sich übrigens zu deutlich an jene an. Die Rollen waren gut vertreten. Es zeichnete sich besonders Käthe Ney als Butterfly aus. — Der italienische Baritonist Arimondi absolvierte mit schönem Erfolg zwei Gastspiele als Kardinal in der „Jüdin“ und als Mephisto in „Faust“.

Dr. Berthold Fenigstein

KONZERT

BERLIN: Am Bußtage führte Siegfried Ochs an der Spitze seines Philharmonischen Chors Bachs „Hohe Messe“ auf. Alljährlich bringt er ja das Werk heraus, das seiner Meinung nach ein Chor zu studieren, wie der Musikfreund zu hören, nicht müde werden darf, um im vollen Besitz dieser Musik zu bleiben. Mir schien die diesmalige Aufführung ganz besonders gelungen und zwar in jeder Hinsicht. Daß der Chor in der Kraft des Ausdrucks, der Feinheit der dynamischen Schattierung, der rhythmischen Klarheit auch den höchsten Anforderungen entspricht, wenn er diese Messe singt, ist schon öfters betont worden; diesmal zeigten sich auch die Soli auf der Höhe der Aufgabe: Lula Mysz-Gmeiner (Alt), Klara Senius-Erler (Sopran), Felix Senius (Tenor), Putnam Griswold (Baß), die alle durch musikalische Sicherheit und warmen Ausdruck erfreuten. Eine Extraanerkennung gebührt den Solisten des Philharmonischen Orchesters; namentlich die schwierige Arie in D (quoniam tu solus) ist wohl noch selten von den Bläsern so schön gespielt worden. — In der Singakademie wurde die Feier des Totensonntags durch Musik von Brahms ausgefüllt: „Schicksalslied“, „Parzengesang“, „Nänie“ und „Ein deutsches Requiem“ gelangten zur Aufführung. Ich finde die Zusammenstellung der drei kürzeren Stücke nicht sehr glücklich, weil eines die Wirkung des anderen aufhebt; die „Nänie“ wird, zwischen das „Schicksalslied“ und den ersten Satz des „Requiem“ gestellt, vollständig erdrückt. Allein für sich gesungen, wirkt es viel besser. Georg Schumann glaubt vielleicht nachholen zu müssen, daß der von ihm geleitete Chor in früheren Jahren die Pflege der Brahmsschen Musik zu arg vernachlässigt hat. Einstudiert waren die Werke ja ganz vortrefflich, nur der zweite große Satz des „Requiem“ war im Zeitmaß zu langsam gegriffen. Die Soli waren mit Meta Geyer-Dierich und Otto Schwendy angemessen besetzt. — In der Philharmonie dirigierte Felix Mottl ein Konzert an der Spitze unserer Philharmoniker, dessen Programm Beethovens „Achte“, das „Siegfriedidyll“ und das Vorspiel mit Karfreitagszauber aus „Parsifal“ enthielt. Zwischen den Instrumentalnummern sang Leopold Demuth (Wien) die große „Holländer“-Arie und den Monolog des Sachs aus dem dritten Akt der „Meistersinger“. Eine köstliche, warme Stimme, die in allen Lagen gleich ausgiebig ist, meisterhaft phrasiert und den Text klar und deutlich hören läßt. Der Dirigent erfreute wieder herzlich durch gesundes, natürliches Empfinden und kräftiges Erfassen der Hauptsachen, ohne sich zu viel in kleinlicher Detailmalerei zu verlieren. Im „Siegfriedidyll“ bewies er, daß er sich, wo es hingehört, auch auf feinste Ausarbeitung von Klangschattierung versteht; der Ausgang dieser entzückenden Orchesterdichtung war von idealer Schönheit der Tongebung. — Im vierten Philharmonischen Konzert brachte Arthur Nikisch eine Symphonie in e von S. Rachmaninow. Die vier Sätze dauern (und das Werk war noch gekürzt) eine Stunde. Mit Ausnahme des zweiten Satzes, der durch lebhaftes Tempo und feinere thematische Arbeit eine wahre Erholung zwischen den andern dreien bildete, ermüdet das Werk durch Mangel an plastischen Motiven, an rhythmischen wie farbigen Kontrasten. Eine elegische Stimmung von echt slavischer Passivität waltet von Anfang an vor, die sich nur in wenigen Momenten aufzuraffen scheint. Der Farbenton grau in grau beherrscht das Orchester. Ganz vergriffen erscheint mir das Finale, das in seinen lichtvollen Episoden nicht einmal original ist, sondern in dem Wechsel der Streich- und Blasinstrumente stark wie eine direkte Entlehnung aus Wagners „Faust-Ouverture“ klingt. Würde man jeden Satz dieses Werkes einzeln als Stimmungsbild aus dem slavischen Osten vorführen, könnte es noch eher wirken, so aber,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hintereinander dargeboten, erlahmt der Hörer vollständig an den vier Sätzen. Dann spielte Ferruccio Busoni Beethovens Es-dur Konzert mit vollendeter technischer Ausarbeitung der Solopartie, aber merkwürdig klein im Ton, fast salonartig in der Auffassung. Der Anfang des ersten Satzes und das Thema des Finale müssen großzügiger angefaßt werden. Der Pianist hatte ja mit seiner spieldosenartigen Klarheit der Passagen gerade im Finale, wo der Bechsteinflügel unter seinen Fingern ganz köstlich klang, im Publikum gewonnenes Spiel und erntete wahrhaft exstatischen Beifallssturm. Liszts „Tasso" beschloß den Abend, von Nikisch mit feinster Ausarbeitung in den Klangschattierungen, in dem Ausdruck der verschiedenen Motive zu schönster Wirkung gebracht. — Mit verstärktem Philharmonischem Orchester führte Dr. Alexander Chessin aus Petersburg, ein hochangesehener russischer Kapellmeister, die phantastische Symphonie von Hektor Berlioz, „Le poème de l'extase", eine symphonische Dichtung von Scriabine, ein merkwürdig unmusikalisches Musikstück voll mystisch-unklarer Ideen, mit allem modernen Instrumentalraffinement orchestriert und aus seltsam verrenkten Rhythmen in den Motiven zusammengebaut, darnach noch das Meistersingervorspiel auf. Als ein Meister in der Leitung des Orchesters, als warm empfindender Künstler bewährte sich der Dirigent auch bei uns. E. E. Taubert

Das Klingler-Quartett leitete seinen zweiten Abend mit einer vortrefflichen Wiedergabe des sonst vernachlässigten, in dieser Saison aber bereits vom Rosé- und vom Petri-Quartett gespielten F-dur von Schumann ein und schloß mit Beethovens sogenanntem Harfenquartett. Dazwischen spielte Karl Klingler mit seinem Bruder Fridolin und dem durch Tonschönheit wie musikalische Sicherheit gleich hervorragenden Violoncellisten Arthur Williams sein noch ungedrucktes Streichtrio in C-dur. Weil ich besonders nach seiner Bratschensonate Klingler als Kompónisten hoch bewerten zu müssen glaube, hat dieses Trio meine Erwartungen nicht so recht erfüllt; es genügt mir nicht, daß es fein und sorgfältig gearbeitet ist, voll und gut klingt; es mißfällt mir, daß der junge Komponist mit aller Gewalt originell sein will, so namentlich gleich zu Anfang des Werks, im Scherzo und im Mittelsatz des brahmsisch angehauchten, im Hauptteil durch breite, eindrucksvolle Melodik für sich einnehmenden Adagio. Am besten hat mir das Finale gefallen, allerdings ist das Gesangsthema reichlich weichlich; besonders schön ist der Abschluß. Auch harmonisch apart ist manches in diesem Finale. Daß sich in den anderen Sätzen auch viel Schönes findet, daß im ersten die Überleitung zur Reprise besonders fein und gelungen ist, möchte ich noch hervorheben. — Das Sevčik-Quartett machte uns zwischen Glazounow's a-moll Quartett, das brillant wiedergegeben wurde, und Beethovens B-dur op. 18 mit dem c-moll Quartett op. 42 von A. d'Ambrosio bekannt, dessen meist im Salonstil gehaltene Violinstücke recht beliebt geworden sind. Auch das Quartett wird man gern hören und spielen, wenngleich es tiefere Eindrücke nicht hinterläßt und vielleicht schon zu sehr auf den Salon hinzielt. Es klingt gut und ist klar und übersichtlich disponiert. — Solide Leistungen wie immer bot das Zimmer-Streichquartett aus Brüssel; das Programm bestand nur aus klassischen Werken: Haydn op. 77 No. 1, Beethoven f-moll, dessen Vortrag öfters Poesie vermissen ließ, und Schuberts d-moll; in diesem wurde die bedeutungsvolle Triole des ersten Satzes gar zu nebensächlich behandelt. — Das Böhmische Streichquartett erwarb sich das Verdienst, Verdi's höchst eigenartiges, hier seit fast neun Jahren nicht mehr öffentlich gespieltes Quartett wieder zur Geltung zu bringen; insbesondere zündete das Scherzo. Des weiteren wurde Brahms' c-moll Klavierquartett geboten, wobei Artur Schnabels Spiel geradezu begeisterte, und Beethovens Es-dur op. 127, dessen langsamer Satz ungemein klar und tonschön zu Gehör kam. — Bronislaw Huberman, der mit dem mir bisher unbekannten leistungsfähigen Pianisten Leopold Spielmann sich zusammengetan hatte, brachte Goldmarks farbenreiche E-dur Suite zu Ehren und entlockte vor allem in Tschaikowsky's „Souvenir d'un lieu cher" seinem Instrument ganz besonders schöne Töne. — Eugène Ysaye leitete sein Konzert mit einem ungedruckten Konzert in g-moll von Vivaldi ein, bei dem das begleitende Streichorchester durch Bernhard Irrgangs fein abschattiertes Orgelspiel wundervoll ergänzt wurde. Die langsamen Sätze dieses Konzerts waren so herrlich, daß man wünschen muß, daß noch möglichst viele Werke dieses bekanntlich von Bach ungemein geschätzten Meisters durch Neuausgaben wieder zugänglich gemacht werden möchten. Des weiteren spielte Ysaye, der vom Philharmonischen Orchester unter Dr. Kunwalds sich so ungemein anschmiegender Leitung unterstützt wurde, das Saint-Saëns'sche h-moll Konzert, und das von Brahms, das er natürlich nur seiner Individualität gemäß wiedergab, aber jedenfalls mit unvergleichlich schöner Tongebung. Dieses Brahmssche Konzert konnte man in derselben Woche fünfmal hören! Auch der junge, sehr talentvolle J. Mitnicky, der mit Begleitung des Blüthner-Orchesters außerdem Bachs E-dur und die Lalosche „Symphonie Espagnole" spielte, fand sich gar nicht übel damit ab; aber müssen denn immer dieselben Violinkonzerte auf dem Programm stehen? Wilhelm Altmann

Am Bußtag veranstaltete der Pfannschmidtsche Chor (Dirigent: H. Pfannschmidt) in der Garnisonkirche ein Konzert, in dem unter Mitwirkung des Blüthner-Orchesters die Bachsche Kantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild", das „Laudate dominum" von Mozart und Brahms' Deutsches Requiem zur Aufführung kamen. Die Leistungen des Chores ließen gute Schulung und sorgfältige Einstudierung erkennen, was besonders bei Mozart und bei Brahms in erfreulicher Weise zutage trat, während bei der Kantate von Bach leider nicht alles klappte; hier gab es manche bedenkliche Unstimmigkeiten zwischen Chor und Orchester, die keinen reinen Genuß aufkommen ließen. Eine Probe mehr wäre einer feineren Ausgestaltung des Instrumentalparts überhaupt zustatten gekommen. Von den Solisten ist neben Anni Bremer (Alt) und Hjalmar Arlberg (Bariton) in erster Linie Emilie Herzog zu nennen, deren eminentes Können nach wie vor den Hörer in seinen Bann zu ziehen weiß.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

An der Orgel wirkte in verdienstlicher Weise Otto Becker. — In den Symphonie-Konzerten des Blüthner-Orchesters ist das Gastdirigieren leider noch immer an der Tagesordnung, nicht gerade zum Vorteil einer Körperschaft, der nichts mehr not täte als unausgesetzte strenge Arbeit unter einheitlicher Führung, wodurch erst einwandfreie Leistungen erzielt werden könnten Die ganze dirigierende Provinz scheint sich in diesen Veranstaltungen ein Stelldichein geben zu sollen Am sechsten Abend führte A. Schattschneider aus Bromberg den Taktstock, dessen Darbietungen von Beethovens „Fünfter" und der „Sechsten" von Tschaikowsky anständiges Durchschnittsmaß in keiner Hinsicht überschritten. Iduna Walter-Choinanus ließ Liedern mit Orchester von Berlioz, Wolf und Strauß sowie der „Klage der Arianna" von Monteverdi eine durch geschmackvollen Vortrag und Wärme des Empfindens sich auszeichnende Wiedergabe zuteil werden. — Ein viel zu langes Programm hatte Josef Frischen für den siebenten Abend zusammengestellt. Außer Schuberts „Unvollendeter" und Strauß' „Till Eulenspiegel", die beide eine in Anbetracht der Mittel im ganzen annehmbare, freilich etwas schwunglos-spießbürgerliche Interpretierung erfuhren, gab es noch die Händel-Halvorsen'sche Passacaglia in der Bearbeitung von Michael Preß für Violine und Cello und die Leonoren-Ouvertüre No. 3; ferner das Triple-Konzert von Emanuel Moor, ein durch Gedankenreichtum und vornehme Haltung nicht gerade bestechendes, vom Russischen Trio ganz ausgezeichnet gespieltes Stück, und die „Glockenlieder" von Max Schillings, die Richard Fischer zu Gehör brachte. Eines Urteils über das Schillingssche Werk, das in dieser Zeitschrift übrigens schon des öfteren rühmend erwähnt worden ist, muß ich mich zu meinem Bedauern enthalten, da ich mich ohne Kenntnis des Textes dazu nicht berechtigt glaube: in der Weltstadt Berlin war es nicht möglich gewesen, den Druck des Wortlauts der Dichtungen rechtzeitig fertigzustellen, um ihn dem Programm beilegen zu können! Dabei war in der offiziellen Ankündigung des Konzerts und in den an die Presse versandten Notizen diese Programmnummer schon geraume Zeit vorher mitgeteilt worden. Ich beschränke mich deshalb darauf, zu konstatieren, daß die Lieder mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurden. — Ein Verdienst erwarb sich Josef Stransky, als er am zweiten Symphonischen Musikabend des Blüthner-Orchesters den in Berlin viel zu selten gespielten Meister Bruckner wieder einmal zu Wort kommen ließ, indem er die „Achte" vorführte. Der etwas kühne Versuch, mit einem noch keineswegs fertigen, der höheren Kultur des Musizierens noch ermangelnden Instrumentalkörper eine derart schwierige Aufgabe lösen zu wollen, gelang über Erwarten gut. Es war allem Anschein nach sorgfältig geprobt worden, die Musikerschar war mit offensichtlicher Hingabe bei der Sache, so daß eine im großen und ganzen durchaus anerkennenswerte Leistung zustande kam, die einen günstigen Gesamteindruck hinterließ. Es sei Stransky noch besonders angerechnet, daß er das Werk mit Ausnahme eines Sprunges im letzten Satz völlig strichlos zu Gehör brachte. Die darauf folgende Neuheit „Die Jüdin von Worms", Ballade in fünf Gesängen für Bariton und großes Orchester von Victor von Woikowsky-Biedau, ist die gutgemeinte Arbeit eines Tonsetzers, der sich über die Grenzen seiner Begabung offenbar nicht ganz klar ist. Trotz allem heißen Bemühen bringt es diese durchweg aus zweiter und dritter Hand geschöpfte, der Einheitlichkeit entbehrende, durch ihre stereotypen Wendungen bald ermüdende Musik nirgends über rein äußerliche Wirkungen hinaus, und so läßt die Tonsprache Woikowsky-Biedaus ebenso kühl wie die gekünstelte, reichlich phrasenhafte Dichtung Wilhelm Brandes' vom Kaiser Heinrich und der schönen Tochter des frommen Rabbi Schemule von Worms. Rudolf Hofbauers dramatisch zugespitzter Vortrag rettete, was an der Komposition zu retten war. Als Schluß verzeichnete das Programm die „Tannhäuser"-Ouvertüre.

Willy Renz

Was schlechte Methode bedeutet, zeigte sich bei Tilia Hill. Trotz dem schönen, klaren Sopran und der gefühlvollen, intelligenten Vortragsweise wirkt ihr Gesang durch ein in allen Stärkegraden gleiches, ununterbrochenes Tremolieren geradezu unangenehm. — Nicht viel besser steht es um Lucie Alice König. Zwar hat sie gute Studien gemacht, aber ihr Ausdruck ist unnatürlich, mühsam erworben. Der Sopran klingt oben und in der Mittellage gut, aber geistig blieb sie noch vieles schuldig. — Viel höher standen die Darbietungen von Dora Nyst. Das echte Altorgan hat fast männlichen Charakter und klingt dabei stets weich. Bei weniger Tremolo könnte sie imposante Wirkungen erreichen. — Auch der hellgefärbte Sopran von Olga von Schmid litt unter flackernder Tongebung; jedoch bewies die Sängerin so viel Verständnis und besitzt so viel Feuer, daß der Zuhörer mit Interesse aufpaßt. Die Stimme ist nicht stark, aber sie trägt. — Noch temperamentvoller singt die Mezzosopranistin Helene Oberländer. Das Material ist nicht mehr so ganz frisch, das leidige Zittern schädigt auch hier die Klangentwickelung. In diesem Konzert debütierte ein etwa 14- oder 15jähriger Knabe, der Violinist Zdislaw Jahnke, der ganz entschieden hervorragendes Talent besitzt. Sein Ton ist außerordentlich groß und gesangreich, die Technik sauber. — Mit einem gutgewählten Programm wartete unter Leo Zellner wie gewöhnlich der Kotzoltsche Gesangverein auf. Es wurde wirklich anerkennenswert gesungen, wenn die Soprane auch in der Höhe zu kämpfen hatten. Zu erwähnen sind zwei russische achtstimmige Lieder, das reizende „Breitet euer leicht Gefieder" von Cui und der interessante „Sonnenaufgang" von Taneïew. Susanne Dessoir war trefflich disponiert und sang besonders hübsch vier Lieder von Weber. Bruno Hinze-Reinhold spielte sehr geschmackvoll Stücke von Chopin und Grieg. — Ziemlich leichte Ware ist die Sonate für Violine und Klavier op. 19 von Wilhelm Stenhammar, die von Edwin Witt und Ernst Hoffzimmer recht flott gespielt wurde, am besten der Klavierpart. Auch zwei Legenden von Sjögren und ein Festhymnus von Hägg für Orgel waren keine vollgültigen Repräsentanten schwedischer Musik. Bernhard Irrgang be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mühte sich um die Werke vergeblich auf der wundervollen Orgel des Choralion-Saales. — Die Schwestern Betsy und Bertha Wyers (die erste begabter) spielten auf zwei Klavieren Stücke von Sinding, Brahms und Liszt, außerdem Chopin und Schumann. Für Konzertzwecke müßte das Zusammenspiel doch exakter sein. Sie fühlen noch nicht gemeinsam, aber sie lassen Tüchtiges erhoffen. — Der Cellist Dr. Serge Barjansky gehört zu den ersten Künstlern seines Instruments. Seine Technik grenzt ans Unmögliche, der Ton ist voll und geschmeidig. Der warmfühlende Vortrag wird leider manchmal durch unschöne Glissandi etwas entstellt. Das Programm enthielt u. a. als Neuheit eine „Caprice in Form einer Chaconne" über ein Schumannsches Thema von Julius Klengel, ein dem Charakter des Cello nicht im geringsten entsprechendes, durch Schwierigkeiten verblüffendes Stück. Friedrich Gernsheim dirigierte selbst sein Cellokonzert op. 78, dessen schöner Mittelsatz für die übrigen Teile entschädigt. — Nach Barjansky konnte ein zweiter Cellist, M. Benno Niederberger, wenig befriedigen. Möglicherweise hätte er sich in einem anderen Repertoire vorteilhafter gezeigt Mit Brasilina Leal Bormann spielte er einige Sätze aus der Suite für zwei Celli von Popper ganz nett. Sein ganzes Programm paßte nicht für den Beethovensaal. Das einzig Bedeutende war das Klavierkonzert von Schumann, mit dem sich Bruno Eisner als einer der talentvollsten Pianisten vorstellte, der aber noch so tief in der berühmten Sturm- und Drangperiode steckt, daß er sein überschäumendes Temperament gar nicht zügeln kann. — Anna von Gabain spielt doch zu dilettantenhaft Klavier, um eigene Konzerte zu geben. In ihrem Spiel ist weder Takt, noch Rhythmus, noch Poesie. Und dabei wagte sie sich an Brahms, Bach und Beethoven, die allerdings so manchen Stoß vertragen können. Arthur Laser

Unter unseren gegenwärtigen Größen, so respektabel einige sind, sucht man doch immer wieder, sei es in dieser, sei es in jener Hinsicht, nach dem Letzten. Sie sind mehr oder weniger alle Spezialisten. Conrad Ansorge: der Spezialist edelster Größe, sensibelsten, echtesten Kunst- und Musiksinnes, mit dem Stempel menschlichster Größe und Tiefe, — das bekundete auch wieder sein Solo-Klavierabend, in dem er Schumannsche Kinderstücke entzückend sang, für Verlegenheitsmusik von Novak und Suk eintrat und vor allem wieder eine überragende Interpretation der Lisztschen h-moll Sonate bot. In der Mittel-Zäsur knarrten die Stuhlreihen empfindlich: wie weggeblasen war die intensive Anspannung des mit Recht darob verärgerten Künstlers, und der Genuß, bis dahin auch in technischer Hinsicht so gut wie ideal, erfuhr von nun an leider einige Trübung. Mehr Achtung, verehrtes Publikum, vor solcher seltenen Größe! — Frederic Lamond heißt „der Beethoven-Spezialist". Er spielte jüngst die fünf letzten Sonaten in seiner technisch klugen, im Ausdruck stets das Wesentliche treffenden Art. Ein wenig mehr Größe, Wucht, Pathos wäre für diesen letzten Beethoven freilich wohl denkbar. — Severin Eisenberger marschiert jetzt als „Pianist" mit in erster Phalanx. Doch müßte er nun anfangen, seinen Anschlag noch weiter zu pflegen, ihn noch elastischer, blühender zu machen, und vielleicht dringt er auch noch einmal weiter in die Tiefen unserer Gefühlskunst kat' exochen ein? — Recht sympathisch nahm sich eine Novize für Berlin, Margarete Gelbard, aus. Sie spielt bereits bemerkenswert klar und geläufig, auch mit sicherem Instinkt für das Wesentliche in der Musik. Doch bleibt ihr nach Seite des Anschlages, namentlich im Forte, wie für innerliches Wachstum noch eine gute Wegstrecke bis zur ganzen Höhe offen. — Einen im allgemeinen guten Eindruck machte auch Norah Drewett, eine bereits achtenswerte Pianistin. Bei erregteren Stellen müßte sie freilich noch weit mehr Klarheit anstreben. Die Kadenz des Chopinschen f-moll Konzerts, das sie in Richard Burmeisters Bearbeitung spielte, war viel zu lang und nicht überzeugend entwickelt. — Unter all diesen Pianisten hörte ich auch Alexander Heinemanns ersten Liederabend. Der Sänger war etwas indisponiert, seinem Forte tat dies jedoch keinen Eintrag. Sein Legato ist nicht ideal, aber im sonstigen: diesem prachtvollen, mit einer gewissen unleugbaren Kunst behandelten Organ bleibt die Wirkung doch nie versagt. Ein Lied „Du" von O. Mießner war eine Niete, höchstens eine ganz kleine Talentprobe. Felix Lederer-Prinas „Das tiefe Kämmerlein" hob sich dagegen um so erfreulicher durch seine inneren und äußeren Werte ab. — Novitäten spielte auch das Russische Trio in seinem zweiten Konzert: zunächst eine nicht sehr glückliche Bearbeitung der leicht und seicht dahinplätschernden Suite op. 71 von M. Moszkowsky, die von Michael Preß selbst herrührt. Das Cello bewegt sich darin viel zu viel in allzu heikler Höhenlage. Darauf: ein Trio in c-moll, op. 38, von Gretchaninoff, eine im ersten Satze erfreuliche, in den folgenden Sätzen aber sehr abfallende, weil viel zu redselig immer wieder über Trugschlüsse hinweggesponnene Arbeit mehr musikfreudig liebhaberischer Provenienz als von starker Künstlerschaft. Alfred Schattmann

Paula Stebel überzeugte mich diesmal an ihrem Klavierabend, daß sie eine tief angelegte, sehr fein und natürlich empfindende Natur ist und ein großes pianistisches Geschick besitzt, diese Eigenschaften zur Geltung zu bringen. Ihr Vortrag von Beethovens As-dur Sonate und der meisten Stücke aus Schumanns „Kreisleriana" war meisterhaft. Auch spielte sie Theodor Kirchner, den die Konzertleute heut nicht kennen wollen. Ein Ingrimm kann einen fassen, wenn man unsere Virtuosen das innerlich hohlste und geschraubteste Zeug, wenn es nur recht virtuos ist, überall spielen hört und zwei Meister wie Stephen Heller und Kirchner beiseite geschoben sieht. — Mit Heinrich Lutter am Klavier spielten zwei Mitglieder des Waldemar Meyer-Quartetts — Waldemar Meyer und Eugen Sandow — Beethovens Jugendtrio in G sehr frisch und fein und ernteten großen Beifall. Als sich aber die genannte Vereinigung daran machte, Beethovens cis-moll Quartett zu interpretieren, und der Variationensatz verklungen war, zog ich mich zurück. Denn was da erklang, waren wohl — zum Teil recht unrein und zeitlich ungenau — die Töne dieses Quartetts, nimmer aber seine geheimnis-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

vollen, tiefsinnigen rhythmischen Gedanken. — Das große, jetzt freilich schon unerträglich scharfe Stimmaterial von Ida Hiedler ist der wertvollste Besitz dieser Sängerin. Trotz diesen Hilfsmitteln singt sie häufig unrein, färbt keinen Vokal klar, kann kein St aussprechen und ermangelt der ruhigen Atemführung, der Grundlage des bel canto. Dieser ist bei der Sängerin opernmäßig äußerlich. Ihr Partner, der Pianist Fritz Masbach, ist frei von Pose, aber leider auch frei von tieferen inneren Erlebnissen. So spielte er Beethovens Sonate op. 26 zwar mit großer, liebevoller Sorgfalt im Technischen, förderte aber von dem gewaltigen Gefühlsgehalt dieser Schöpfung nur wenig zutage. Mehr Verständnis zeigte er für Liszts „Consolations". — Georg von Lalewicz machte mit Henrik Melcers zweitem Klavierkonzert in c-moll bekannt. Viel Aufputz und wenig Gehalt ließen keine Freude an dieser Neuheit aufkommen. Der Pianist ist ein Spieler mit dem heute üblichen großen Elan. — Auch Theodor Szántó spielte Beethovens op. 26. Armer Beethoven! Als Komponist zeigte er sich auf den Pfaden der Neufranzosen. Sapienti sat.

Hermann Wetzel

Tilly Erlenmeyer. Ein umfangreicher, von herrlichem Wohllaut erfüllter Mezzosopran, der bei einer besseren Gesamtkultur und bei größerem Können viel mehr hergeben würde. Süßes, Zartes (z. B. „Schön war, das ich dir weihte") singt sie weit schöner, als Lieder, die ein tieferes und vornehmeres Empfinden verlangen, wie „An eine Äolsharfe". Der Begleiter, Alexander Neumann, unterstützte die Sängerin aufs beste. — May Harrison (Violine) und Robert Kahn gaben einen Sonatenabend. Die junge Dame ist technisch sehr vorgeschritten: der Ton ist frei und leicht, die Bogenführung ist straff; nur lassen die Treffsicherheit und die Reinheit manches zu wünschen übrig, die absolute Reinheit sogar fast durchweg. Das bedeutende Programm erscheint mir etwas verfrüht; die Überlegenheit des Pianisten trat zu deutlich hervor; doch lassen das sympathische Temperament wie die ganze Art, mit der sie namentlich das Finale der Brahms-Sonate (d-moll, op. 108) spielte, Schönstes erhoffen. — Helen Teschner (Violine, mit dem Philharmonischen Orchester) hat das Zeug zu einer ersten Kraft. Ihre Kantilene ist wundervoll, ihre Tongebung kräftig und sicher, so sicher, daß sie sich hie und da zu Nachlässigkeiten verleiten läßt. Wenn der innere Mensch ausreifen wird, dann wird die Künstlerin Bedeutendes leisten, wie wenige ihrer Kolleginnen. — Sergei von Bortkiewicz gab einen Klavierabend mit eigenen Kompositionen. Es ist nun schon bei der Besprechung neuer Kompositionen fast zum Stichwort geworden: er hat keine eigene Note. Das scheint tatsächlich das Kennzeichen der meisten heutigen Produktionen zu sein. Was soll man auch dazu sagen, wenn jemand Nur-Nachempfundenes, Unecht-Gefühltes in angelernter, nicht übler Form als Eigenes ausgibt? — Herma Studeny (Violine) und Jeanie Buchanan (Klavier), zwei Damen mit besserem konservatoristischen Können spielten beide gleich schlecht und gleich gut. Das Konzert hätte unterbleiben dürfen. — Nicolas Lambinon, Konzertmeister des Blüthner-Orchesters, brachte mit solidem, tüchtigem Können (das Staccato ist besonders schön, der Ton im ganzen zu robust) eine Anzahl kleinerer, um nicht zu sagen: unbedeutender, Stücke zu Gehör. Sein Temperament ist leider zu äußerlich, er hat wenig Sinn für das Detail und für die feinere Nüance. — Flora Scherres-Friedenthal (Klavier). Ein schöner Anschlag, Präzision und noble Auffassung lassen bei der bejahrten Künstlerin vermuten, daß ihr in guten Tagen auch Kraft und Leidenschaft zur Verfügung standen, um Ganzes hervorzubringen.

Arno Nadel

In J. von Raatz-Brockmann lernte ich einen Sänger kennen, der berufen ist, in unserem Musikleben eine Ausnahmestellung einzunehmen. Sein Bariton ist von einer Kraft, wie ihn nur wenige besitzen, der Vortrag bis in die kleinsten Details durchdacht und doch großzügig. Fritz Lindemann begleitete am Klavier in hervorragender Weise und verhalf dazu, diesen Abend zu einem unvergeßlichen zu machen. — Am Tage darauf hörte ich Johanna Gasser. Die Sängerin steht in technischer Hinsicht über dem Durchschnitt, ihr Vortrag dagegen läßt noch viel zu wünschen übrig. — Maria Heumann besitzt eine wohlklingende Stimme und eine ganz angenehme Vortragsweise. Sie brachte außer bekannten Liedern eine neue Komposition „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete" für Alt, Violine, Harmonium und Klavier von Arnold Mendelssohn zur Uraufführung, die sich als eine Niete erwies, obwohl Eduard Behm (Klavier), Karl Kämpf (Harmonium) und Alberto Curci (Violine) ihr möglichstes taten, der Neuheit zu einem Erfolge zu verhelfen. — Helena Lewyn gab einen Klavierabend, der recht erfreulich verlief. Ihre Technik hat sich noch vervollkommnet und ihr Vortrag vertieft; die b-moll Sonate von Chopin spielte sie sehr schön. — Einen großen Verehrerkreis scheint Marietta Malten zu besitzen. Ich hatte bisher keine Gelegenheit sie zu hören; aus ihren Leistungen an diesem Abend kann ich mir ihre Beliebtheit nicht recht erklären. Möglich daß die Sängerin indisponiert war; in der Tiefe klang ihr Alt oft sehr schön, in der Höhe versagte er jedoch vollständig. — Die Sängerin Jetta Rintel möchte gern neben ihrer guten Stimme durch verständnisvollen Vortrag wirken, geht aber dabei — sogar bei ganz einfachen Volksliedern — zu weit und erregt gegen ihren Willen die Lachmuskeln der Zuhörer. Ein mehr natürliches und weniger gekünsteltes Singen würde ihr nur zum Vorteil gereichen. Unter den Mitwirkenden fiel Eva de Vries durch den Vortrag einer Violinsonate von César Franck vorteilhaft auf; Henrik de Vries spielte noch eine Suite für Flöte von Godard und Willem Dehé die Variationen über ein Rokoko-Thema für Cello von Tschaikowsky. — Minna Dahlke (Gesang) und Elena Formichi (Klavier) gaben ein gemeinschaftliches Konzert, das durch ein sehr reichliches Programm auffiel. Beide Damen haben fleißig gelernt und brachten es zu Leistungen, die jedem Konservatorium zur Ehre gereichen würden, für den Konzertsaal aber noch zu schülerhaft wirken.

Max Vogel

Der Liederabend von Annie Reh bot nichts, was einen besonders lobenden Hinweis bedingte.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eine wenig große, nicht tragende Stimme, geringes Ausdrucksvermögen, verbunden mit der Neigung, Zeitmaße ungebührlich zu dehnen, zeigten die Sängerin auf einer noch recht entwickelungsbedürftigen Stufe, deren Vervollkommnung einzig durch strengste Selbstzucht und fachmännische Schulung zu erreichen ist. — Ähnliches gilt auch Helene Obrońska. Was dieser Pianistin zurzeit noch fehlt, ist in wenigen Worten nicht erschöpfend zu sagen. Den „Papillons“ blieb sie so ziemlich alles schuldig, Beethovens op. 31 bewältigt sie auch technisch nicht. Die im selben Konzerte mitwirkende Else Sievert ist ebenfalls noch nicht so weit, den Beifall ernster Kritik zu erringen. Die stimmliche Ausbildung läßt zu wünschen übrig, und einer deutlichen Aussprache ist scheinbar gar keine Beachtung geschenkt. — Herbert Dittler ist ein Geiger, der Qualitäten besitzt. Sein kräftiger, gesunder Ton, natürliche Intelligenz und recht erheblich geförderte Technik geben ihm auf weitere Beachtung Anspruch. Tartini's g-moll Sonate gelang sehr gut, auch die lebhaften Sätze des E-dur Konzerts von Bach. — Sieben Lieder mit Kammermusikbegleitung (Streichquintett, Holzbläser und Horn) von Alfred Stern brachte Arthur van Eweyk zum ersten Male zu Gehör. Der Autor war wohl hierbei von dem Bestreben geleitet, in das Einerlei der vom Klavier als Begleitungsinstrument beherrschten Gesangsliteratur eine neue Nuance zu bringen. An sich ist diese Idee gut, nur hätte Stern darauf Bedacht nehmen müssen, inwieweit sich die Verwendung dieses relativ großen Apparates rechtfertigen ließe, sei es, daß das Klavier illustrativ nicht ausreichte, oder daß der Text respektive das musikalische Milieu eine derart reichgestaltete Begleitung erforderte. Nichts von alledem. Die kleinen, einfach empfundenen Gedichte erfahren hier eine recht harmlose und herkömmliche Vertonung, die auch in der orchestralen Ausmalung nicht bedeutender wirkt; es ist keine Kongruenz zwischen der Belanglosigkeit der musikalischen Äußerung zu den aufgebotenen Mitteln. Van Eweyk setzte sich mit voller Kraft auch für diese Novität ein und ersang sich, dank seiner schönen Begabung, den Beifall des Publikums. — Neu waren auch eine Reihe Gesänge aus der Feder Erich J. Wolffs, mit denen Julia Culp das Programm ihres zweiten Liederabends bereicherte. Wie von früheren Arbeiten Wolff's bekannt, liegt ihm vornehmlich die subtile Gedankenwelt feinst-gesponnener Lyrik. Ohne durchaus selbständig zu sein, ist es sein stark entwickelter Klangsinn, sein aparter Geschmack, der ihm ratend und helfend bei seinen Eingebungen zu Gevatter steht; so daß größtenteils intime Stimmungen vorwiegen, die notwendig im großen Saal Einbuße erleiden müssen. Gleichwohl gelang es der Kunst der Sängerin im Verein mit dem keinen Wunsch unerfüllt lassenden Begleiter, einen schönen Erfolg zu erzielen. — Gut schnitt der Geiger Alberto Curci ab, dessen ausdrucksvoller Ton und verständnisvolles Spiel ihn auf ein höheres Niveau verweisen. Anerkannt sei besonders das Bemühen, dem Stile unserer Großmeister, für den sich der Südländer doch erst erziehen muß, nahezukommen. Wollte der Künstler nur in Zukunft darauf bedacht sein, die durch nervöses Temperament hervorgerufenen, recht grotesk wirkenden Körperbewegungen sich baldigst abzugewöhnen. — Das Philharmonische Trio führte an seinem zweiten Abend ein neues Trio von Richard Stöhr Es-Dur op. 16 zum ersten Male vor. Das Werk macht in seinen Einzelsätzen verschiedenen Eindruck; so entbehrt das einleitende Allegro des verbindenden Flusses, zu oft reißt der Faden ab, rhapsodieenhaft treten neue Gedanken auf und lösen das Gewebe; besser, weil geschlossen, geben sich die Variationen, die interessant gemacht sind, und deren Kunstart dem Komponisten gut zu liegen scheint. Der größte Fehler ist in der viel zu großen Länge der Arbeit zu suchen; um diese zu begründen, bedarf es einer Großzügigkeit, einer Vertiefung der thematischen Verarbeitung, die ich hier vermissen mußte. Einen Genuß ganz besonderer Art gewährte die prächtige Wiedergabe der Solo-Sonate in d-moll Bachs durch Anton Witek. — Am Bußtag ließ sich der Mengeweinsche Oratorien-Verein unter Leitung seines Dirigenten Fritz Krüger hören. Das Programm umfaßte einen von dem Leiter des Vereins komponierten Psalm 130, sowie das Requiem von Mozart. Krüger ist Eklektiker, der es versteht, gut gearbeitete, modern klingende Musik zu schreiben. Er beherrscht das Material und erzielt durch gut herbeigeführte Steigerungen eine im ganzen eindrucksvolle Wirkung. Wie hier, so auch im darauffolgenden Requiem hielt sich der Chor recht wacker und zeigte, daß tüchtig studiert wurde. Nur müßte noch auf elastischeres Nachgeben sowie auf Veredelung des Klanges hingearbeitet werden. Als Solisten wirkten die Damen Grumbacher-de Jong und Hassenstein und die Herren Funk und Schwendy neben dem Organisten Friedrich Wiedermann mit. — Oscar Fried dirigierte im dritten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde die dritte Leonoren-Ouvertüre und Brahms' Vierte. Es war interessant, wie sich Fried mit der Symphonie abfinden würde; ist doch sein Verhältnis zu Brahms vor der Hand noch kein geklärtes. War bei dem Talent dieses Dirigenten immerhin eine achtbare Leistung zu erwarten, so mußte die Art, wie er sich diesen Brahms aneignete, Respekt abnötigen. Zwischen der Ouvertüre und der Symphonie spielte Artur Schnabel in seiner noblen Art und mit sicherem Stilgefühl Mozarts d-moll Klavierkonzert. Schade, daß die unbekannte Kadenz da einen fremden Ton hineintrug, der zum Ganzen so wenig passen wollte. Gustav Kanth

Der Berliner Liederkranz bot an seinem Winterkonzert unter der umsichtigen Direktion von Max Burkhardt ein recht anregendes Programm, dessen Ausführung dem Publikum ausnehmend gefiel. Ich würde allerdings raten, technisch schwierige Chöre wie etwa: „Die Macht des Gesanges“ zurzeit noch nicht zu studieren da der Sinn und das Verständnis der Mitglieder des Vereins mehr nach der Volksliedliteratur hinneigt, aus deren reicher Fülle einige gut ausgewählte Stücke ganz famos gelangen. Der mitwirkende Cellist Willi Deckert konnte dagegen mit dem Vortrag der a-moll Sonate von Grieg den Ansprüchen, die man billigerweise an ein Konzert stellen muß, nicht entsprechen. — Recht bedauerlich war es, daß sich am Buß-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

tag nur wenige Zuhörer eingefunden hatten, um dem Orgelspiel von Walter Fischer zu lauschen. Er spielte Liszts Variationen über den bekannten Basso ostinato von Bach. Weihevoll und erhebend durchklang den Raum des Christen Gewissensnot: das Weinen, Klagen und Zagen, die Angst und Not, bis endlich die aus gläubigem Herzen gewonnene Zuversicht: „Was Gott tut, das ist wohlgetan" (Schlußchoral) auch den Hörer ganz in den Bannkreis dieser eigenartigen, poetischen Verherrlichung Bachscher Gedanken zog. Fischers Vortrag dieses Werkes war vortrefflich, würdig eines unserer ersten Berliner Organisten. Von den Mitwirkenden sei neben J. Repelaer besonders Gertrud Diedel-Laaß hervorgehoben, deren tonschöne Stimme sich für die geistliche Musik gut eignete. Außerdem spielte Nicolas Lambinon recht hübsch einige Violinsachen. — Von den Sängerinnen möchte ich an erster Stelle Ethel Peake nennen. Diese strebsame Künstlerin ist im Vollbesitz einer umfangreichen und schön timbrierten Mezzosopranstimme. Die Töne sprechen jetzt in allen Lagen so leicht und gleichmäßig an, daß man auch in der gesangstechnischen Entwickelung einen schönen Fortschritt feststellen konnte. Nur der Vortrag bedürfte noch weiterer Kultur, um größere Wirkungen auszulösen. — Fast ein Spiegelbild dieses Konzertes brachte der Liederabend von Rose Loening (Sopran) und Gertrud Crohn (Alt). Denn abgesehen von dem recht unbeholfenen Duettieren der beiden Damen und der stimmlich ganz unbegabten Altistin, erfreute allein Rose Loening durch einen für eine Anfängerin selten schönen und musikalischen Vortrag. Lieder aus Schuberts „Winterreise" wurden mit so starker innerer Beteiligung gesungen, daß man willig manche Unschönheiten ihres kleinen und technisch nicht sehr geschulten Organs überhörte. — Auch Meta Zlotnicka hatte Schubertsche Lieder auf ihr Programm gesetzt, doch in klugem Bedacht nur solche wehmütig-elegischen Charakters, die ihrer zart und weich klingenden Sopranstimme und ihrem eigenen Empfinden wohl am meisten entsprechen. Der Mehrzahl der ausgewählten Lieder, unter denen sich auch zwei unter Brahms' Einfluß geschriebene neue Gesänge von Erich Krakauer befanden, wohnte die gleiche Stimmung inne. Und in diesem engen Gebiet erreicht Meta Zlotnicka auch zweifellos tiefer gehende Wirkungen. Sobald sie aber kräftigere Akzente oder andere, freudigere Affekte darzustellen unternimmt, scheitert ihr Vortragstalent ebenso wie ihre Gesangskunst. Sehr geschickt und feinfühlig begleitete übrigens an diesem Abend Alfred Simon. — Einen ebenso bewährten Pianisten hatte Margarete Dittmar an Fritz Lindemann gewonnen. Nur hatte dieser eine ungleich schwierigere Aufgabe, da die Konzertgeberin weder rhythmisch sicher, noch auch technisch gewandt genug sang, um durch ihre Vorträge eine künstlerische Betätigung anzuregen. Lediglich zwei sehr hübsche Talentproben von Alexander Schwartz: die Lieder „Mein Herz ist wie ein See so weit" und „Wäsche im Wind" bildeten das künstlerische Ergebnis des Abends. — Auf nicht viel höherem Niveau stand der Liederabend von Olga von Welden. Ihre Stimme entbehrt des Klangreizes und weist auch in der Schulung noch erhebliche Lücken auf. Somit kamen die Lieder ihres Programms, das in dankenswerter Weise nur moderne Komponisten berücksichtigte, nicht zu voller Geltung. — Zwei von ihrer früheren Bühnentätigkeit her bekannte Persönlichkeiten: Juan Luria und Paula Hahne konzertierten mit großem äußeren Erfolg. Ich möchte der Sängerin den Vorzug geben. Wenn diese auch nur eine in der Mittellage leicht ansprechende und angenehm klingende Stimme besitzt, so vermag sie doch durch ihre scharmante und bestrickende Vortragsweise mehr zu interessieren, als Juan Luria. Dieser singt unter fortwährendem Schleifen bzw. Abreißen der Töne mehr bühnen- als konzertmäßig. Auch kann seine große und vollklingende Baritonstimme nicht über die zahlreichen Mängel in der Tonbildung und Dynamik hinwegtäuschen. — Zum Schluß wäre noch über zwei Klavierabende zu berichten. Um mit dem weniger Erfreulichen zu beginnen, möge zunächst Fritz Lubenow erwähnt werden, der etwas reichlich pedantisch spielte. Technik und Pedalspiel reichten z. B. für die Sonate von Wilhelm Berger nicht aus, und überdies vernichtete auch sein trocken klingender Anschlag die Poesie der Chopin-Werke fast völlig. — Weit eher kann Lilli von Roy-Höhnen auf das Interesse der Fachkreise Anspruch erheben. Nennt diese Dame doch ein hübsches Temperament und eine solide Technik ihr eigen, obgleich die rechte musikalische Vertiefung in die zu interpretierenden Werke noch immer zu wünschen übrig läßt. Ihre Konzertpartnerin Ella Schmücker (Sopran) besitzt ebenfalls musikalische Begabung. Doch müßte sie auf die Vokalisation und die Tonbildung in der Höhe noch mehr Gewicht legen. Jedenfalls zeichnete sich dieser Abend durch ein gewisses künstlerisches Gepräge aus.

Georg Schünemann

Gertrud Scheibel (Klavier) und Anni Steineck-Maybaum (Sopran) vereinigten sich zu einem so dilettantenhaften Musizieren, wie es eigentlich nicht in den Konzertsaal gehört. Das Spiel der Pianistin ist technisch unklar, entbehrt jeder Plastik und jeder sinngemäßen Phrasierung. Die Stimme der Sängerin ist zwar an sich nicht übel, ist aber so vollständig ungeschult, daß sie in keiner Weise zu öffentlichem Auftreten berechtigt ist. — Im Blüthner-Saal führte sich Ludwig Schmidthauer als trefflicher Orgelspieler ein. Er beherrscht nicht nur die Technik des klassischen Stils, sondern er versteht auch durch geschickte Farbenmischung die Registerfülle einer modernen Orgel ins rechte Licht zu setzen. Das „Ave Maria" von Arcadelt-Liszt war in diesem Sinne zwar sehr interessant, aber doch ein wenig zu modern. Die mitwirkende Sängerin Rosa Kahlig bot weniger Erfreuliches. Ihre Stimme klingt in der Tiefe gaumig, außerdem herrscht die Neigung zum Deronieren vor, und die Aussprache endlich (namentlich des A wie O) ist sehr schlecht — Gottfried Galston ist noch immer mit seiner Vorliebe für die zartesten Farbennuancen behaftet, wobei ihm allerdings eine überraschende Weichheit des Anschlags zur Verfügung steht. Aber es ist gut, daß er jetzt gelegentlich einige kräftige Akzente beimischt, wenn ihm auch die volle, breite, massige Klangwirkung fehlt: sein Forte klingt laut, aber nicht kraftvoll und saftig. — Von dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzert am 24. November im Klindworth-Scharwenka-Saal interessierten am meisten die Geigenvorträge von Dr. Wolfgang Bülau, die durch saubere Technik, glattes Spiel, einen gesangvollen, wenn auch kleinen Ton und durch geschmackvolle Darstellung auffielen. Weiter interessierte die Passacaglia für zwei Klaviere, op. 81, von Hugo Kaun, die ihre erste Berliner Aufführung durch Bruno Hinze-Reinhold und Charlotte Kühne erlebte. Es ist ein durch und durch gediegenes und wie aus einem Gusse geschaffenes Werk, das das ernste schöne Thema mit einer Fülle funkelnder Harmonie umgießt und die feinsten pianistischen Effekte mit einer meisterhaften Arbeit verbindet. Über die Sängerin Frida Kotelmann-Heese ist nicht viel Günstiges zu sagen. Erstens war sie indisponiert und zweitens störte die schlechte Aussprache. Die durch eigentümliche Mundstellung bedingte unschöne Tongebung hindert das an sich schöne Organ, sich voll zu entwickeln. — Die sehr junge Ilse Veda Duttlinger ist ein ausgesprochenes Geigentalent, das zu den größten Hoffnungen berechtigt. Ihr ungewöhnlich großer, schlackenfreier Ton und die Reinheit ihrer Doppelgrifftechnik fielen mir angenehm auf.

Max Burkhardt

BONN: Symphonie D-dur von Erwin Lendvai, Uraufführung, war das Ereignis der bisherigen Konzertsaison unserer — wegen ihrer Beethovenfeste — als musikalisch angesehenen, in Wahrheit jedoch gänzlich unmusikalischen Stadt. Konzerte sind in Bonn Gesellschaftsabende, an denen man in großer Toilette einige Stunden angenehm verbringt. Besucht sind deshalb nur die unter Grüters' Leitung stehenden sogenannten großen Konzerte des städtischen Gesangvereins. Die Symphoniekonzerte Sauers, die die genannten anderen an innerem Wert bedeutend überragen, sind für die wenigen wahrhaft musikalischen oder wenigstens musikliebenden Besucher. Es muß daher Sauer ganz besonders hoch angerechnet werden, wenn er trotz allen äußeren Mißerfolgen sich nicht davon abschrecken läßt, von Zeit zu Zeit in Bonn noch nicht Gehörtes auf seine stets gediegenen Programme zu setzen. Wagt er gar eine Uraufführung, so kann er des Dankes der wahren Musikfreunde umso sicherer sein. So kann er auch mit Genugtuung auf den 20. November 1909 zurückschauen, als er die Symphonie des bisher überhaupt wenig bekannten, jedenfalls aber hier völlig unbekannten Erwin Lendvai das Licht der Welt erblicken ließ. Die Symphonie fand in dem Teil der hiesigen Tagespresse, bei dem die Symphonie mit Brahms aufhört, eine glatte Ablehnung, während ihr der andere Teil eine gerechte Würdigung zukommen ließ. Das Publikum nahm die vom Orchester prächtig gespielte, eminent schwierige Neuheit mit großer, von Satz zu Satz sich steigernder Wärme auf, die dem anwesenden Komponisten mehrere Hervorrufe einbrachte. Lendvai's Symphonie, die durch Inhalt und Form ganz außerordentlich fesselt, deren Sprache von größter Kühnheit, dabei aber stets edel ist, zerfällt in vier Teile. Der erste mit „Invokation" bezeichnete Satz mutet mit seinem ruhigen Dreitakt stark religiös an. Leise Harfenarpeggien beginnen den Satz, Streicher folgen, dann Holzbläser, bis gegen Mitte des Satzes Blech, insbesondere Posaunen — verstärkt durch ein sogenanntes Tenorhorn — „breit und würdevoll" das Hauptmotiv bringen und durchführen. Nach starken Kontrasten, die der Komponist überhaupt liebt, schließen langgehaltene Trompeten den außerordentlich schönen ersten Satz. Der zweite Satz, „Fantasie" genannt, bringt alle Taktarten in buntem Durcheinander. Da hört man einen ruhigen Dreitakt, der aber bald durch einen schnellen Zweitakt abgelöst wird, um dann mit einem ruhigen Viertakt zu enden. Auch an Instrumentationskünsten läßt es der Komponist in diesem Satze nicht fehlen, sogar Kastagnetten verschmäht Lendvai nicht. Inhaltlich ist auch der zweite Satz bedeutend, ohne indessen meines Erachtens ganz den ersten Satz zu erreichen. Wahrhaft edel ist dagegen der dritte Satz: „Nänie". Hier geht ein ernster und ergreifender Trauergesang an uns vorüber, ein Tongemälde von größter Pracht und Schönheit. Eigenartig ist namentlich in diesem Satz die Instrumentation, insbesondere fällt ein Zwiegespräch zwischen den Bläsern mit führendem Englisch Horn und Harfe auf. Man wird etwas an die Harmonieen von Liszts „Angelus" erinnert. Stark bevorzugt ist namentlich in diesem Satz die Fortschreitung in Ganztönen. Der dritte Satz scheint mir der bedeutendste der Lendvai'schen Symphonie zu sein. Herrscht in ihm die Trauer, so herrscht im letzten Satz die hinreißende Freude. Ein „Bachanal" malt uns der Komponist. Witzig setzt das Fagott ein, in fugierter Form folgen die Streicher, immer lustiger wird's in den Bläsern, bis ein wahrhafter Taumel das ganze Orchester erfaßt. Da hört man polternde Trunkenbolde, dort belauscht man ein tändelndes Liebespaar, aber alle übermannt wieder die Lust, und jauchzend klingt der Satz aus. Zweifellos haften dem Werke auch noch manche Schwächen an, im ganzen aber scheint man es in Lendvai mit einem vielversprechenden Talent zu tun zu haben.

Dr. Adolf Klenter

BRESLAU: „Das letzte Abendmahl", ein Oratorium von dem Franziskanerpater Dr. Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, erlebte hier eine von der Theodor Paulschen Gesangakademie vorbereitete, gute Aufführung. Es gewährte einen eigenen Reiz, den Komponisten, der sein Werk selbst leitete, in seinem mit Orden (!) geschmückten Franziskanerhabit auf dem Podium zu sehen und zu beobachten, wie er mit der Routine eines erprobten modernen Dirigenten Chor und Orchester leitete. Der künstlerische Erfolg stand aber zu der sensationellen Aufmachung — der Fürstbischof von Breslau hatte das Protektorat übernommen — in keinem Verhältnis. Hartmann schildert die Einsetzung des Abendmahls durch Christus in der Hauptsache mit den Worten der Bibel und mit einer Musik, die ganz im alten Geleise einherschreitet, gern in Fugen und Imitationen zu uns spricht, auch zu mystischen Geschehnissen ganz einfache Melodieen bildet und nirgends einen charakteristischen Einschlag hat. Stimmung haben nur die an den Gregorianischen Gesang sich anlehnende Stelle „Nehmet hin und esset", das folgende „Venite adoremus" und ein leider zu lang geratener, hinter der Szene zu singender Chorsatz „Ave corpus Christi". Solistisch waren

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

an der Aufführung beteiligt Marie Götze, Thomas Denys, Heinrich Blasel und Gilda Galassi. Die letztgenannte Dame, die man aus Neapel bemüht hatte, verdarb ihre Partie vollständig durch ein auffallend starkes Tremolo. Das Publikum nahm das Werk wohlwollend auf. — Im dritten Abonnementskonzert des Orchestervereins überraschte Dr. Dohrn mit einer Aufführung der vierten Symphonie von Brahms, die an plastischer Klarheit und packender Wirkung sich mit der seinerzeitigen Aufführung der Meininger Kapelle unter Steinbach messen kann. Außerdem wurde mit dem Spitzerschen Männergesangverein und Ottilie Metzger die Alt-Rhapsodie von Brahms aufgeführt. Das vierte Abonnementskonzert, das der Orchesterverein mit der Singakademie veranstaltete, brachte Beethovens „Missa solemnis" in vortrefflicher Ausführung. Die Solisten Anna Stronck-Kappel, Ilona Durigo, Richard Fischer und Arthur van Eweyk ließen keinen Wunsch unerfüllt und paßten zudem ausgezeichnet zusammen. Die Orgel bediente Ansorge, und das Violinsolo im Benediktus spielte Hermann Behr. Behr leitet auch dieses Jahr wieder die vom Orchesterverein ressortierenden Mittwochkonzerte mit bestem Erfolge. — Eine Kraft ersten Ranges haben wir in Alfred Wittenberg für unsere Kammermusik-Abende gewonnen, und das Publikum strömt nun wieder in hellen Scharen den schon ganz verödet gewesenen Kammermusik-Abenden zu. Die Herren Behr, Hermann und Melzer sind dem neuen Manne eifrige und würdige Partner. — Interessant war das Auftreten Sigfrid Karg-Elerts als Harmoniumvirtuose. An einem wunderbaren, einen unerschöpflichen Farbenreichtum in sich schließenden Kunstharmonium von Johannes Titz spielte er eine Partita eigener Komposition mit glänzender Technik und zwingendem Ausdruck. — Von Solisten hörten wir Max Auerbach und Georg Dohrn, die Stücke für zwei Klaviere spielten, Artur Schnabel und den Baritonisten Hanfstaengl, sowie Elena Gerhardt, Gertrud Lange, Erna Cornill und Susanne Dessoir. J. Schink

DRESDEN: Das zweite Hoftheaterkonzert der Serie B war ausschließlich Brahmsscher Kunst gewidmet. Dies ist um so erfreulicher, als dieser Meister in Dresden bei Lebzeiten nur langsam Einlaß fand, sowohl bei der Konzertleitung wie beim Publikum. Dieses hat leider noch immer nicht den Schlüssel zu den goldenen Pforten Brahmsscher Musik gefunden, aber da Schuch in bewundernswerter Elastizität jetzt sein Herz für Brahms entdeckt und für dessen Interpretation einen eigenen Stil gefunden hat, so wird das Publikum bald ebenfalls zur rechten Würdigung des Meisters Johannes gelangen. Wie Ernst von Schuch die zweite Symphonie D-dur liebevoll und mit Verleugnung aller seiner Effektneigungen, mit zartester Feinheit, lebensvollster Rhythmik und kraftvoller Zentralisierung herausarbeitete, das sichert ihm Anspruch auf höchste Anerkennung. Hermann Kutzschbach dirigierte mit Größe der Auffassung die „Tragische Ouvertüre" sowie das wunderreiche, bisher in einem Hoftheaterkonzert noch nicht gehörte Klavierkonzert B-dur, dessen Soloteil Artur Schnabel mit vollendeter Meisterschaft vortrug. Er verstärkte den Eindruck seiner in jeder Hinsicht hochbedeutsamen Leistung noch durch die Wiedergabe der Rhapsodie h-moll. — Im zweiten Philharmonischen Konzert bereitete Dr. Roemer, der neue Bayreuther Parsifal, den Hörern eine schwere Enttäuschung. Seine Stimme klang unschön, dünn und peinlich nasal, sein Vortrag war farblos, seinem ganzen Auftreten mangelte der Glanz der Persönlichkeit, so daß er kaum einen schwachen Achtungserfolg zu verzeichnen hatte. Um so herzlicher war die Aufnahme, die dem Instrumentalsolisten des Abends, Ferruccio Busoni, bereitet wurde, an dessen Spiel man Verinnerlichung der Auffassung und sparsamsten Pedalgebrauch als schönste Vorzüge zu erkennen hatte. — Zwei Aufführungen des von Albert Römhild auf die höchste Stufe der Leistungsfähigkeit erhobenen Martin-Luther-Kirchenchors mit dem „Deutschen Requiem" von Brahms als Hauptwerk, sowie eine wohlgelungene Aufführung des Händelschen „Messias" durch die Robert Schumannsche Singakademie unter Albert Fuchs zeugten von ernster Pflege der kirchlichen Musik in unserer Stadt; dazu gehörte auch ein höchst genußreicher Orgelabend von Alfred Sittard, wobei die gewaltige Fuge B-A-C-H von Max Reger den Höhepunkt des Programms bildete. — Ein Kammermusik-Abend von Gustav Schumann, Erdmann Warwas und Arthur Zenker hob sich durch fein abgetönte Ensembleleistungen aus den Niederungen der Durchschnittskonzerte heraus, ebenso der erste Beethoven-Abend von Laura Rappoldi-Kahrer und Adrian Rappoldi. Dieser zeigte sich in einem Soloabend noch als ein Geigenvirtuos von glänzender Technik und großem, festem Ton. — Raoul von Koczalski hieß man als Chopin-Interpreten gern willkommen und freute sich seines gereiften, ernsten Spiels. — Der einheimische Pianist Rudolf Feigerl verdiente sich mit einem Solokonzert volle Anerkennung, und Mischa Elman entfesselte mit seinem herrlichen Geigenspiel einen wahren Sturm der Begeisterung. — Die Liederabende von Olga von Schmid, einer stimmlich sehr begabten, aber im Vortrag noch zu wenig individualisierenden Sängerin, und von Erich Hanfstaengl hinterließen befriedigende Eindrücke.

F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: In der letzten Zeit gab es verschiedene Konzerte, die sich mit sieghaftem Klange oder im Glanze eines besonderen Interesses aus der Masse der vielzuvielen heraushoben. Da war zunächst eine geradezu vollendete Wiedergabe des Händelschen „Judas Maccabäus" im ersten Konzert des verdienstvollen Cäcilienvereins unter der plastisch belebenden, die größte Klangfülle hervorzaubernden Leitung Willem Mengelbergs. Chor und Orchester, die seinen Intentionen willig folgten, gaben ihr Bestes; man merkte wieder, was an Händel unvergänglich ist, und gab sich der Erkenntnis hin, wie gut es ist, daß jetzt der Verein wieder, wie in früheren Jahren, den gleichen Dirigenten wie die Museumsgesellschaft hat. Wurde vom genannten Chorverein Händels, so wurde von der letzteren Haydns gedacht, mit der klar wiedergegebenen G-dur Symphonie No. 13 und dem Cellokonzert. Hier war Pablo Casals der bewährte Solist,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF

der auch in einer Bachschen Suite sein Ton- und Stilempfinden in beste Erinnerung brachte, während in dem Oratorium Elisabeth Boehm-van Endert, Frau Werner-Jensen, John Coates und Carl Braun die stimmbegabten, erfolgreichen Solisten waren. — Ferner brachte uns der stimmenstarke Neebsche Männerchor eine Uraufführung mit dem etwa fünf Viertelstunden in Anspruch nehmenden „Andreas Hofer" für Männerchor, Soli und Orchester (Orgel ad libitum), op. 21 des Siegener Musikdirektors Rudolf Werner. Die Neuheit hatte guten Erfolg, da sie sich als ein Werk erwies, das, ohne tief zu gehen, doch auch äußerlichen Wirkungen fernsteht, gesund-populär empfunden ist, ohne dem Stil des Wagnerschen Musikdramas aus dem Weg zu gehen, und eine geschickte und gar nicht einmal unoriginelle Schreibart aufweist. Große Männerchöre, die freilich in der Intonation sehr sicher-bewußt sein müssen und ein gutes Orchester zur Verfügung haben, finden hier dankbare Aufgaben. Der Verein und die verstärkte Symphoniekapelle des Palmengartens entsprachen ihnen unter der umsichtigen, tüchtigen Leitung des Komponisten recht gut. Solistisch unterstützten die sehr beifällig aufgenommene Aufführung Frau Gentner-Fischer, sowie die Herren Gentner und Breitenfeld von unserer Oper. Der Verein sang unter der Leitung seines Dirigenten Ferdinand Schwarz außerdem noch Chöre von Grieg, Hegar, Wolfrum und Wohlgemuth mit bestem Gelingen. — Großen Erfolg hatten ferner Mischa Elman, der aus dem vollen schöpfende, jugendlich-temperamentvolle Geiger, dem nur noch die reife Abklärung fehlt, der routinierte, technisch brillant, im Vortrag jedoch etwas ungleich gestaltende Pianist Bruno Hinze-Reinhold, der uns ein fesselndes modernes Programm, u. a. Hugo Kaun, Debussy und Mac Dowell brachte, und Alfredo Oswald, der zwar noch etwas akademisch, aber musikalisch wertvoll und technisch zuverlässig ausgeführte Klaviervorträge bot. — Die Uraufführung einer Violinsonate op. 33, a-moll, von Heinrich G. Noren, dem erfolgreichen Komponisten der „Kaleidoskop"-Variationen, gab den Damen Mina Rode und Erika von Binzer Gelegenheit, ihr gutes Können zu erproben. Die Sonate selbst hinterließ den Eindruck einer äußerlich-virtuosen, doch keineswegs einheitlich konzipierten Mache, durch die die Violinliteratur nicht sonderlich bereichert wird. Theo Schäfer

GRAZ: Meistens Besuche von alten Bekannten. Grünfeld kam, Godowsky kam, Max Pauer spielte in sechs Abenden alle Beethoven-Sonaten, die kleine Stefi Geyer geigte, Paul Schmedes sang, und alle siegten. — Der Grazer Männergesangverein sang in einem Kienzl-Konzert sehr schön neue Chorwerke des Komponisten, darunter die sehr wirkungsvolle „Heimkunft des Kreuzritters". — Das Fitzner-Quartett bot genußreiche Kammermusik. - Zwei Orchesterkonzerte veranstaltete das Wiener Konzertvereins-Orchester, beide künstlerisch hochbedeutsam: eines unter Löwe, der Brahms und Bruckner (Romantische), ein zweites unter Dr. Muck, der Beethoven und Wagner (Faustouvertüre, Siegfried-Idyll, Kaisermarsch) unter Triumphen darstellte.

Dr. E. Decsey

HALLE a. S.: Die Symphoniekonzerte der hiesigen Orchester-Vereinigung erfreuen sich seitens des Publikums eines besonders lebhaften Interesses, das wohl in dem talentvollen Leiter, dem ersten Theaterkapellmeister Eduard Mörike, seine Wurzeln hat. Mörike besitzt eine ausgesprochene Begabung, die freilich noch nicht in jedem Werke der verschiedensten Richtungen gleich stark zum Ausdruck gelangt. So überragte z. B. die geistige Durchdringung von Dvořák's e-moll Symphonie „Aus der Neuen Welt" bei weitem die der Pastorale Beethovens, wenngleich die rein technische Wiedergabe hier und da hinter den Wünschen zurückblieb. Novität für Halle war Rimsky-Korssakoff's „Scheherazade", die bei den hiesigen Orchesterverhältnissen relativ prächtig bis auf das Violinsolo zur Geltung kam. Die Solistin des ersten Symphoniekonzertes, Lilly Hafgren-Waag, ersang sich mit der Szene und Arie der Agathe einen schönen Erfolg, der nur durch ihre Nichtachtung der Vorhalte etwas getrübt wurde. Im zweiten Konzert spielte Julius Klengel Eugen d'Albert's dankbares Konzert und Tschaikowsky's Rokoko-Variationen mit nie versagender Technik, tonlich jedoch das Violoncello-Konzert zuweilen etwas zu derb. — Hans Winderstein brachte als Solisten im ersten Philharmonischen Konzert Hermann Ritter, den Erbauer der Altgeige, mit, der seine Kunst in den Dienst der „Harold"-Symphonie von Berlioz stellte und mit einigen Solostücken, darunter einer eigenen Komposition, sich als trefflicher Meister auf seinem edel klingenden Instrumente zeigte. Sehr angenehm berührte auch die Kunst von Lola Artôt de Padilla. Eine ausgezeichnete Ausführung erfuhr Strauß' „Don Juan". — Raoul v. Koczalski versetzte in drei Chopin-Abenden das Publikum in helles Entzücken. Schade, daß er in einigen Stücken durch übertriebenes Tempo rubato und Kokettieren mit Trillern den einheitlichen Zusammenhang gefährdet. — Von den übrigen Solisten-Abenden verdienten der von Willy Burmester, der seine alten musikalischen Nippes ganz unnachahmlich präsentiert, in großen Werken dagegen, z. B. der c-moll Sonate op. 30 von Beethoven, nicht immer den gedanklichen Gehalt voll ausschöpft, sowie die Liederabende von Lula Mysz-Gmeiner mit Eduard Behm am Klavier und von Elena Gerhardt mit Arthur Nikisch besonders hervorgehoben zu werden. — Ein musikalisches Ereignis war das Konzert der Dessauer Hofkapelle unter Franz Mikorey, wenngleich die Temponahme in Beethovens c-moll Symphonie in den drei ersten Sätzen etwas willkürlich und wenig gerechtfertigt erschien. Weit höher stand seine Interpretation von Smetana's „Moldau", Wagners „Meistersinger"-Vorspiel, Berlioz' „Carnaval romain" und Liszts „Les Préludes". Das waren zum guten Teil faszinierende Orchesterdeklamationen. — Unter den zum ersten Male hier auftauchenden Konzertgebern waren leider eine ganze Anzahl, deren Botschaft man wohl hörte, aber der Glaube an ihr Künstlertum wollte sich nicht einstellen. Merkwürdigerweise standen die begleitenden Künstler, z. B die Herrn K. Klanert, Bruno Hinze-Reinhold und Ethel Leginska, die eine geradezu erstaunliche Fingerfertigkeit aufwies und nur in der Wahl der Stücke ihrer Eigenart entsprechend

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

vorsichtiger sein müßte, ungleich höher. Technisch recht gefördert erschien auch Sandor Vas, nur blieb er den Klavierpoesieen noch zu viel im Ausdrucke schuldig. Martin Frey

HAMBURG: Von der Tafel, die das dritte Philharmonische Konzert bereitet hatte, stand man hungriger auf, als man sich gesetzt hatte. Bei dem Naschen aus allzuvielen Schüsseln wird man bekanntlich nie recht satt, und so ging es auch an jenem Abend: man hörte Brahms, Mozart, Mendelssohn, Verdi und Beethoven und bei diesem durcheinander kam man überhaupt nicht erst in Stimmung. Rücksichten auf die Solistin, Frieda Hempel, waren die Ursache des bunten Programms. Frl. Hempel, die zum ersten Male überhaupt in Hamburg sang, erzielte übrigens trotz einer leichten Indisposition infolge des prachtvollen Timbres ihres üppig quellenden Soprans einen starken und verdienten Erfolg. Zu Brahms' e-moll Symphonie scheint Carl Panzner wenig Fühlung zu haben. Seinem ausladenden, temperamentvollen Wesen liegt das Verhaltene Brahmsscher Kunst offenbar sehr wenig. — Eine neue Quartett-Vereinigung, das Quartett des Vereins der Musikfreunde mit dem talentvollen Konzertmeister Havemann an der Spitze, debutierte sehr glücklich, und da dieses Quartett außergewöhnlich billige Preise stellt, ist wohl anzunehmen, daß es sich neben den zahlreichen schon bestehenden Quartett-Vereinigungen behaupten kann. — Else Schünemann gab einen Liederabend, bei dem sie mit ihrer fast allzu asketischen Kunst und in einem sehr massiven Programm mutig gegen eine ziemlich bedeutende Indisposition ankämpfte. — Zweimal innerhalb weniger Tage gab es Vorträge auf zwei Flügeln. Zuerst konzertierten die sehr begabten, musikalisch empfindenden Schwestern Adamian. Einige Tage später erschienen mit einem ähnlichen Programm die Schwestern Holtorf van der Eyken. — Kapellmeister Eibenschütz brachte im vierten seiner sehr interessanten populären Symphoniekonzerte die „Penthesilea" von Hugo Wolf wieder einmal in Erinnerung. Das aus Sturm und Drang geborene, nicht selten exzentrische Werk des jungen Wolf konnte trotz sehr guter Wiedergabe nicht mehr als einen Achtungserfolg erzielen. — Zu den großen Abenden der Saison hat man das Mottl-Konzert zu rechnen. Mottl, der an der Spitze des Orchesters des Vereins der Musikfreunde stand, entflammte diese Körperschaft zu einer wahren Großtat im „Parsifal"-Vorspiel. Vorher hatte Mottl Beethovens c-moll Symphonie und die Egmont-Ouvertüre dirigiert und mit der Holländer-Ouvertüre schloß er. Also ein Programm, das so recht Mottls würdig nicht eigentlich ist, Mottls, der selbst mit Nachdruck betont hat, daß Wagner-Fragmente nicht in den Konzertsaal gehören. Aber die Konzertagentur, die dies Konzert unternahm, kennt ihre Pappenheimer, sie weiß, daß den Fahnen Beethovens und Wagners in Hamburg immer dichte Scharen folgen: so war denn auch das Konzert fast ausverkauft. Ein alter Liebling der Hamburger, Leopold Demuth aus Wien, sang mit nicht allzu reizvollem Vortrag, aber immer noch schöner Stimme einige im Konzertsaal durchaus deplacierte Fragmente aus Wagner-Opern.

Heinrich Chevalley

HEIDELBERG: Der Bachverein (Leiter: Philipp Wolfrum) hat bereits drei wertvolle Konzerte erledigt. Im ersten, das mit Beethovens „Pastorale" eröffnet wurde, dirigierte Max Reger seinen „Symphonischen Prolog zu einer Tragödie" mit mächtigem Erfolg. Gertrud Fischer-Maretzki bewies in zwölf Reger-Liedern ausgereifte Gesangstechnik und warmes Empfinden. Im zweiten kamen ausschließlich slawische Komponisten zu Wort: Smetana („Vyšehrad"), Tschaikowsky, Sibelius und A. Glazounow (Ouverture solenelle). W. Besekirsky (Petersburg) imponierte mit Tschaikowsky's Violinkonzert op. 35. Im dritten Konzert ergötzten Haydn, Mozart und Sinigaglia mit seltener gehörten Orchesterstücken und Eve Simony (Brüssel) riß durch ihren bel canto und ihre Koloratur — sie sang Mozart und Bellini — zur Bewunderung hin. — In der „Musikalischen Gesellschaft" veranstaltete die tüchtige Sängerin Lobstein-Wirz unter pianistischer Mitwirkung von Prof. Wolfrum einen Schubert-Abend. — Lebhaften Zuspruchs erfreuen sich wieder die Kammermusikkonzerte des Konservatoriumsdirektors O. Seelig; gespielt haben bis jetzt die Böhmen (Josef Suk's op. 11, Mendelssohns op. 49 und Beethovens op. 127), das Brüder Post-Quartett (Beethovens op. 59 No. 1, L. Heritte-Viardot's Klavierquartett „Im Sommer", Schumanns op. 41 No. 3) und das Karlsruher Quartett (Beethovens op. 18 c-moll, Mozart Köchel-Verzeichnis 499 und Dvořák's op. 81). — Auch der hochgeschätzte Beethoven-Interpret Lamond stellte sich wieder ein. — Ein apartes Programm führte die Gesangskünstlerin Martha Fickler im Verein mit A. Böhm (Violine) und O. Seelig (Klavier) aus: Bachs Arie mit obligater Violine aus der Kantate No. 36 am ersten Advent, Regers Suite im alten Stil op. 93 und mehrere Lieder mit Klavier, teilweise auch mit Violine. — Otto Voß, der Direktor der neuen Heidelberger Musikakademie, interessierte in einem Klavierabend mit Werken von Bach, Beethoven, Liszt, Chopin und Mendelssohn durch sein temperamentvolles Spiel, und in einem Eröffnungskonzert empfahlen sich auch die übrigen Lehrkräfte mit einem mannigfaltigen Programm.

Karl Aug. Krauß

KÖLN: Das hervorragendste unter den Konzerten der letzten Wochen war das am Bußtag im Opernhause für die Unterstützungskassen des städtischen Orchesters veranstaltete. Durch gediegene Hilfskräfte war letzteres auf hundert Mitwirkende verstärkt worden, und ein erlesenes Programm sollte seine Leistungsfähigkeit ins schönste Licht stellen. Am Dirigentenpulte stand Otto Lohse; er begann mit einer entzückenden Wiedergabe von Berlioz' „Cellini"-Ouvertüre. Joan Manén, der zum erstenmal hier erschien, feierte mit Mozarts Violinkonzert D-dur sowie den von ihm über ein Tartini'sches Thema komponierten Variationen als feinsinniger Musiker wie als souveräner Virtuose die gewohnten Triumphe. Zwischen seinen Darbietungen sang Alice Guszalewicz stimmlich sieghaft und mit packendem Schwunge Webers Rezia-Arie. Unvergeßliche Gaben bot uns Lohse dann mit Liszts „Tasso" und Schuberts C-dur Symphonie. — Unsere Lehrer und Leh[illegible]

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY

rinnen wissen schön zu singen, was im jüngsten Konzert ihres Gesangvereins in zahlreichen Chören wieder so recht zum Ausdruck kam. Tilly Hinken, mit der sich August von Othegraven vielvermögend am Ibach verbündet hatte, bewährte sich als scharmante Liedersängerin, während May Harrison's Geige von individuell belebtem Empfinden und bedeutender Technik ihrer Besitzerin Kunde erbrachte. — Die Bonner Liedertafel gewährte in einem hiesigen Wohltätigkeitskonzert am Bußtage, wie mein Vertreter bekundet, die beim Kaisersingen in Frankfurt erprobten außerordentlichen Eigenschaften in bezug auf Stimmenmaterial und Chorgesangskunst in ausdrucksstarker Weise. — Im 4. Gürzenich-Konzert hörte man erstmalig Friedrich Kochs Oratorium „Die Sintflut", in dessen nach der Bibel zumeist geschickt behandeltem Texte Noah, sein Weib Moena, deren Sohn Japhet und die Ischtar-Priesterin Eanna im Mittelpunkte stehen. Der erforderliche große Stil ist durchweg beobachtet, und die vornehm gestaltende Erfindung weist manchen Schönheitshöhepunkt auf. Tiefere Bedeutung fehlt aber der Vertonung gerade an einigen gewichtigen Stellen des Vorwurfs, und von der musikalischen Monotonie weiter Strecken ist das Werk nicht freizusprechen. Sein Bestes gibt Koch in der orchestral und vokal den vielbewanderten trefflichen Techniker bewährenden Ausgestaltung. Von Fritz Steinbach mit aller Hingebung und Dirigentenberedsamkeit vorgeführt (Solisten: Alexander Heinemann, Paul Reimers, Elisabeth Böhm-van Endert und Gertrud Fischer-Maretzki), erzielte das Oratorium in den späteren Teilen lebhaften Erfolg. Paul Hiller

LEIPZIG: Zwei weitausladende Orchesterwerke, Beethovens über die Welt hinaustanzende Siebente Symphonie und Tschaikowsky's an den Leiden und Freuden des St. Petersburger Gesellschaftslebens haften gebliebene „Fünfte" bildeten in schöner Ausführung und in besonders pointierter Ausdeutung des letzteren Werkes durch Arthur Nikisch den dankesfreudig aufgenommenen Inhalt des sechsten Gewandhauskonzertes, während im siebenten das Publikum mit trefflich gelingenden Darbietungen von Beethovens „Coriolan"-Ouvertüre und Mozarts g-moll Symphonie regaliert wurde und dazwischen dem männlich-ernsthaften und ziemlich tief schürfenden Spiele der sich am B-dur Konzert und einigen Intermezzi und Rhapsodieen von Brahms bewährenden Pianistin Elly Ney Beifall zu spenden hatte. — Ihrer dritten Gewandhaus-Kammermusik haben die Herren Edgar Wollgandt, Carl Wolschke, Carl Herrmann und Julius Klengel unter Hinzuziehung des vortrefflichen Flötisten Maximilian Schwedler und der hübsch singenden Altistin Berta Grimm-Mittelmann mit der insgemein achtunggebietenden Vorführung der D-dur Serenade op. 25, einiger Schottischer Lieder und des cis-moll Quartettes den Charakter eines anregenden Beethoven-Abends gegeben. — Im dritten Philharmonischen Konzert, das von Hans Winderstein mit sehr respektablen Reproduktionen von Haydns B-dur Symphonie und Scheinpflugs Shakespeare-Lustspiel-Ouvertüre umrahmt wurde, und inmitten des Programms den tüchtigen Konzertmeistern Ruinen und Szánto Gelegenheit bot, sich an J. S. Bachs d-moll Konzert für zwei Violinen zu erproben, hat Margarete Preuse-Matzenauer die Zuhörerschaft mit dem wunderbar stimmgewaltigen und schön-kunstreichen Vortrage der „Fidelio"-Arie und einiger moderner Lieder im höchsten Grade enthusiasmieren können. — Sehr rührig sind in der um den Bußtag herumliegenden Zeit die hiesigen größeren Chorvereine gewesen. Der von Karl Straube zu ernstesten Kunsttaten geleitete Bach-Verein brachte unter Mitwirkung des nur im Alt rühmenswert besetzten Solistenquartettes Marie Hering-Warbeck, Emmi Leisner, Anton Kohmann und Hans Vaterhaus und des Gewandhausorchesters Johann Sebastian Bachs „Hohe Messe" erstmalig ganz ohne Striche zur Aufführung, wobei Ausführende und Anhörende das außerordentliche Kunstgeschehnis und Kunsterlebnis mit einiger Überanstrengung zu büßen hatten. — Zwei Tage später feierte am selben Orte, das heißt: in der Thomaskirche, der Riedel-Verein das Wiedervereintsein mit seinem zurückberufenen vormaligen Dirigenten Dr. Georg Göhler durch eine großzügig-schöne Aufführung von Händels „Israel in Ägypten", in der auf verdienstvollste Art die Solosingenden: Marie Keldorfer, Agnes Leydhecker, Fritz Plaschke und Peter Lordmann, die Herzogliche Hofkapelle aus Altenburg, samt ihrem sich besonders hervortuenden ersten Trompeter, und die Herren Max Seiffert und Max Fest am Flügel und an der Orgel mitwirkten. Der Wiedergabe des gewaltigen Chor-Oratoriums lag abermals die zweckgemäß kürzende und ergänzende und nur in ihren Textabänderungen und Gesangsverzierungen nicht ganz unanfechtbare Bearbeitung von Fr. Chrysander zugrunde. — Die Leipziger Singakademie und der Leipziger Männerchor konnten unter Gustav Wohlgemuth ihren jüngst sehr erfolgreich verlaufenen Brahms-Abend zur Wiederholung bringen, während der unter Hans Sitts Leitung stehende Leipziger Lehrergesangverein in seinem Herbstkonzerte mit der Corneliusschen Komposition „Von dem Dome schwer und bang" auf Schillers 150. Geburtstag Bezug nahm, des ferneren mehrere von den Frankfurter Preischören sowie einige volkstümliche Lieder recht vorzüglich zum Erklingen brachte und sich als sehr willkommene Solistinnen die stimmungsreiche Liedersängerin Lilly Hafgren-Waag und die elegante Chopin-Spielerin Helene von Lopuska zugesellt hatte. — Bemerkenswertes vollbrachte der als Begründer des Leipziger Vokalquartettes für Kirchengesang weithin bekannte Königliche Musikdirektor und Johanniskirchenorganist Bruno Röthig mit einer in der Johanniskirche als Abendmotette dargebotenen Wiedergabe von Albert Beckers Oratorium „Selig aus Gnade". — Mit einem Vorabendkonzert, in dem unter anderem Max Regers Motette „Mein Odem ist schwach" zur Aufführung gelangte, haben die Thomaner, und mit einer Nachmittagsaufführung hat der Universitätskirchenchor die musikalische Schmückung des Totensonntages besorgt. — Den Brüsseler Meisterquartettisten hatte man für sehr schöne Darbietungen von Beethovens

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

a-moll Quartett, Schuberts hinterlassenem köstlichen Streichquartettsatz in c-moll und Brahms' unter trefflicher Mitwirkung Fritz von Boses ausgeführtem f-moll Klavierquintett zu danken; das Sevčik-Quartett aber, dessen erster Abend mit mehreren anderen musikalischen Veranstaltungen zusammenfiel, werde ich erst nach seinem zweiten Auftreten bewerten können. — Im Gebiete der Liedervortragskunst pflückten die reichsten Lorbeeren die liebenswürdige Volks- und Kinderliedersängerin Susanne Dessoir, die polyglotte Feinsängerin Helene Staegemann-Sigwart, mit der diesmal ihr Gatte Dr. Botho Sigwart auf dem Podium erschien und sich als gewandter Begleiter und geschickter Liederkomponist erwies, — und die beiden Lautenbarden Sven Scholander und Robert Kothe; sehr freundlicher Aufnahme begegneten aber auch Eva Katharina Lißmann und William Pitt Chatham für ihr anmutiges Spenden von Schumannschen und Brahmsschen Liedern und Zwiegesängen, und der stimmbegabte und ziemlich fertiggeschulte Baritonist Erich Hanfstaengl. — Der talentvollen Geigerin Pálma von Pászthory, die bei weiser Beschränkung auf nicht allzu schwere Kompositionen recht Befriedigendes leistet, trat in Herbert Dittler ein Violinist gegenüber, der gleichfalls begabt ist und etwas Tüchtiges gelernt hat, mit dem selbständigen Auftreten als Konzertvirtuose sich aber noch hätte gedulden sollen, und zu voller geistiger und technischer Reife ist auch der allerdings phänomenaler beanlagte kleine Violoncellist Kola Lewin, der hochgemut mit seinem Lehrmeister Prof. Julius Klengel in der Alberthalle konzertierte, zurzeit noch nicht gelangt. — Der Damen Birgfeld, Schmidt-Garlot und Preußer leidliches und des jungen Hugo Kroemer erfreuliches Klavierspielen hatte nur engste Ortsbedeutsamkeit; schließlich aber ließen sich auch noch ein paar berufene Pianisten mit eigenen Klavierabenden vernehmen: der wohl noch in der Entwickelung begriffene, elegant-virtuos spielende Michael von Zadora und der in sich fertige Frederic Lamond, dessen altruistisches, männlich-großzügiges Beethovenspiel diesmal bereits auf volles Verständnis und dankesfreudige Sympathie stieß und demgemäß mit Beifallsjubel beantwortet wurde. Arthur Smolian

MÜNCHEN: Nun hat auch die Musikalische Akademie (Königliches Hoforchester), deren Führer Felix Mottl ist, ihre Konzerttätigkeit begonnen. Das Allerheiligenkonzert, das die Akademie mit dem Münchener Lehrergesangverein zu geben pflegt, ging den Abonnements-Abenden voraus; es brachte in höchst eindringlicher Ausführung vier Bachsche Kantaten, die den universalen Geist des größten Ahnherrn deutscher Musik in bezwingender Kraft offenbarten. Das erste Abonnementskonzert, mit Henri Petri als ausgezeichnetem Solisten, war gänzlich dem Andenken Ludwig Spohrs gewidmet; Bruchstücke aus „Faust" muteten als überwundenes Tönespiel an, das in der Ouvertüre gegenüber dem Spohrschen Programm fast erheiterte, dagegen waren das siebente Violinkonzert und die dritte Symphonie (c-moll, op. 78) Zeugnisse nicht nur für das hochfliegende Streben und die Vornehmheit des Schaffens Spohrs, sondern auch für seine Kraft; erstaunlich war es, wie Mottl es zuwege brachte, mit dieser uns in vielem schon so fern liegenden Musik den ganzen Abend das Interesse wachzuhalten. Das zweite Konzert gewährte zwei Münchner Tonsetzern Gastrecht. Zwei gutgebaute, Sinn für Schilderung und Klang verratende Melodramen auf Heinesche Dichtungen („Seegespenst" und „Berg-Idylle") von August Reuß und eine im Gesamteindruck zwar nicht vollendet wirkende, aber vom Ernst eines eignen Willens und nicht gewöhnlichem Können zeugende Symphonie in f-moll von Hermann Zilcher waren die mit vielem Beifall empfangenen Neuheiten; als kolossalen Abschluß brachte der Abend eine dämonisch fortreißende Aufführung von Beethovens „Siebenter" durch Mottl. — Auch der Konzertverein München bescherte uns in seinem letzten Abonnementskonzerte unter dem feinnervigen Ferdinand Löwe eine interessante Neuheit, interessant trotz allem Problematischen: Regers „Symphonischer Prolog zu einer Tragödie", ein Werk, in dem ich doch mehr Schönes und Gehaltvolles entdeckte, als ich nach den auswärtigen Berichten erwartete, das allerdings formal sowohl der musikalischen, als der poetischen Beurteilung manches Rätsel aufgibt. Aus den übrigen technisch und klanglich durchweg vollendeten, reinsten Genuß bietenden Vorträgen der letzten Konzertvereins-Abende nenne ich, um der Solisten willen, das Klavierkonzert von Schumann, dem Wilhelm Backhaus seine kühle, klare Virtuosität weihte, und das Konzert in d-moll für zwei Violinen von Bach, dem die beiden trefflichen Konzertmeister des Orchesters, Erhard Heyde und Fritz Hirt, eine mit dem Orchesterspiele wundervoll verschmelzende Wiedergabe bereiteten. — In den von Hofkapellmeister Prill geleiteten Volks-Symphoniekonzerten des Konzertvereins wird neuerdings stärker, als bisher, neue Musik gepflegt. Strauß und namentlich Brahms waren in den letzten Programmen vertreten und übten lebendige Wirkung aus; auch sparten Dingen begegnet man bei ihnen, so letzthin der etwas breit ausgesponnenen, jedoch viel Fesselndes bergenden Leonoren-Symphonie Raffs. Emil Prill aus Berlin hatte als Solist des Flötenkonzertes in D von Mozart einen außerordentlichen Erfolg. — Das Münchener Tonkünstler-Orchester setzte seine von Iwan Fröbe dirigierten populären Konzerte mit einem Mozartabend fort, der als ungewöhnliche Nummer das Andantino aus dem Konzert für Flöte und Harfe enthielt. — In den Solisten-Abenden überwogen wieder die Klavierspieler, aus deren langer Reihe die Namen Frederic Lamond, Josef Pembaur, Hermann Zilcher, Arthur Friedheim und Carl Friedberg als Vollendete, Hugo Kroemer und Else Gipser als vielversprechende Novizen genannt seien; auch Alice Ripper kam wieder einmal zu uns, um uns mit ihrer Technik und ihrem Temperament ebenso zu verblüffen, wie mit ihrer Herzlosigkeit zu entsetzen. Von den Violinisten war es vor allem Wolfgang Bülau, der einen wohl begründeten tiefen Eindruck machte; auch Mischa Elmans reife Virtuosenkunst erfreute uns; W. Kochánski erwies sich als wohl begabter, aber noch unfertiger Anfänger; als starkes Talent bewährte sich Herma Studeny.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

— Die Kammermusik bot einige wenige, dafür umso ausgiebigere Konzerte. Das rüstig strebende und im Streben erfolgreiche Sieben-Quartett brachte mit August Schmid-Lindner ein schönes Klavierquartett in f-moll von August Reuß zur ersten Aufführung. Die Bläser-Vereinigung des Hoforchesters gab einen seiner immer froh begrüßten Abende, der als interessante Gabe Beethovens Trio in C für zwei Oboen und Englisch Horn enthielt. Das Berliner Kammerspiel-Trio ließ uns die im März geschlossene höchst erfreuliche Bekanntschaft erneuern. Das Böhmische Streichquartett spielte uns das wertvolle, namentlich in den beiden Mittelsätzen vollwichtige Musik enthaltende Quartett in Es-dur op. 109 von Reger vor. Das Sevčik-Quartett gewährte, mit dem Komponisten am Flügel, dem effektvollen Klavierquintett in e-moll von Franz Mikorey die erste Aufführung in München. Eine gehaltreiche Violinsonate in c-moll von Karl Pottgießer hoben Elfriede Schunck und Emil Wagner aus der Taufe. Ein Sonatenabend von Fritz von Bose und Julius Klengel bot als Kuriosität eine siebensätzige Suite von Bach für Violoncello allein. Sophie Blum und Schmid-Lindner stellten drei moderne Violinsonaten, darunter eine im einzelnen pikante, als Ganzes ermüdende Sonate in C-dur von Vincent d'Indy, zu einem aus der Gewohnheit trägem Gleise herausschreitenden Programme zusammen. Endlich sei noch ein Brahms-Abend genannt, der Künstler wie Carl Friedberg, Arrigo Serato, Anton Sistermans und Helene Staegemann-Sigwart zu gemeinsamem Tun vereinte.

I. V.: Paul Ehlers

NEW YORK: Im Mittelpunkte unseres Konzertlebens steht jetzt glücklicherweise Gustav Mahler; er wird etwa vierzig Konzerte dirigieren und hat jetzt ein Philharmonisches Orchester, das so gut fundiert ist, daß es sogar der Metropolitan-Opera ihren besten Hornisten abtrünnig machen konnte. Er dirigiert unter anderem einen Beethoven- und einen historischen Zyklus. Im ersten historischen Konzert gab es eine Bach-Suite, wobei Mahler als „maestro al cembalo" fungierte — Walter Damrosch spielt Beethovens „Siebente" in verschiedenen Städten für die tanzende Isadora Duncan, und daneben gibt er auch im New-Theatre und Carnegie-Hall seine üblichen Konzerte, bei denen das Programm gewöhnlich besser ist als die Aufführung. — Unter den Künstlern und Künstlerinnen, die bisher Recitals gegeben haben, sind zu nennen Kreisler (der hier jetzt ziemlich allgemein als der größte der lebenden Violinisten anerkannt ist), Sembrich, Gadski, Homer, Bispham, Bogea Oumiroff, Wüllner, Tilly Koenen und Rachmaninoff, der sowohl als Klavierspieler als auch mit seinen Kompositionen guten Eindruck gemacht hat. Er debütierte mit dem Bostoner Orchester, das als Novität Max Regers Symphonischen Prolog zu einer Tragödie brachte, ein Werk, an dem die Mache bemerkenswerter erscheint als die Erfindung.

Henry T. Finck

PARIS: In seinem dritten Orchesterkonzert brachte es Chevillard endlich zu einer wirklichen Neuheit, die nicht ohne Verdienst ist. Achille Philip, der jugendliche Chordirigent der Madeleine, ein Schüler Vincent d'Indy's, der dessen Fetischismus für Volksmelodieen teilt, hat in der Orchesterrhapsodie „Au Pays basque" zwei baskische Motive, ein energisches und ein melancholisches, mit ziemlich sicherer harmonischer und instrumentaler Technik verarbeitet. Der auf Überraschung berechnete brüske Schluß machte freilich nicht den beabsichtigten Eindruck und beeinträchtigte eher den Erfolg. — Auch der Cellist Hasselmans, der sich mehr und mehr zum tüchtigen Dirigenten entwickelt, hat seine Konzerte des Samstagnachmittags wieder aufgenommen. Als Neuheit brachte er die symphonische Dichtung von Jean Sibelius „Pohjolas Tochter", die weniger gefiel als seine früheren Werke, weil die Programmusik hier zu anspruchsvoll auftritt. — Am 7. November gelangten die modernen französischen Komponisten in beiden Sonntagskonzerten zu ihrem vollen Rechte. Bei Chevillard machte ihnen nur Beethoven mit der vierten Symphonie Konkurrenz und bei Colonne-Pierné außer Beethoven, von dem die erste Symphonie gehört wurde, nur Wagner mit der Schlußszene der „Götterdämmerung". Es gab sogar zwei Neuheiten. Die wichtigere davon war eine kleine Programmsymphonie in drei Sätzen „La fête patronale en Velay" von Périlhou, einem Pariser Organisten. Dieser Komponist, der über eine sichere Technik verfügt, hat sich die Aufgabe gestellt, die alten französischen Provinzen nach und nach musikalisch zu illustrieren. Das vorliegende Werk, das dem südlichen Zipfel der Auvergne, der dem heutigen Departement der Oberloire entspricht, gewidmet ist, übertrifft die früheren an musikalischem Interesse, namentlich im dritten Satze, der „Carillon-Procession-Danses" überschrieben ist. Der Komponist begnügte sich hier nicht nur mit dem Nebeneinander, sondern kombiniert auch in fesselnder Weise ein sehr lebhaftes Tanzmotiv mit dem Glockenspiel und dem Prozessionsmarsch. Im übrigen waren auf dem gleichen Programm César Franck, Lalo und von den Lebenden Saint-Saëns, Massenet und Debussy vertreten. — Im Châtelet wurde zum erstenmal die kleine Orchestersuite gegeben, in der Saint-Saëns die wichtigsten Stücke seiner Szenenmusik für das altägyptische Drama „La Foi" von Brieux vereinigt hat. Im Theater von Nizza sagte man von dieser Musik, die für das Drama nicht gerade nötig war, sie werde erst im Konzertsaal richtig gewürdigt werden. Im Châtelet fand man dagegen, man müsse erst die Verbindung der Musik mit dem Drama abwarten, um jene zu beurteilen. Jedenfalls war die Aufnahme der drei kleinen Stücke ziemlich frostig, obschon sich Saint-Saëns augenscheinlich bemüht hat, seine solide klassische Technik mit einigen höchst modernen Harmonieen und Instrumentalwirkungen aufzuputzen. — Lucien Lambert, den man bisher fast nur als Komponisten der exotischen Opern „Le Spahi" und „La Flamenca" kannte, überraschte das Publikum Chevillard's mit einer romantischen Phantasie für Orgel und Orchester. Nach einer zögernden Einleitung folgt ein interessanteres Allegro, aber der Schluß fällt wieder ab. Von feinerer Art war bei Colonne ein symphonisches Gedicht des noch weniger bekannten Paul Ladmirault „Brocéliande au matin". Das Morgengrauen in

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

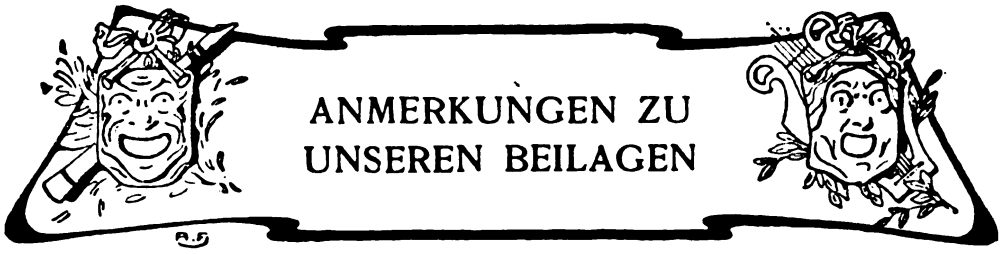
dem berühmten Zauberwald hat dem Tonsetzer einige gute Ideen eingegeben. — Einen ziemlich günstigen Eindruck machte auch im Konzert Hasselmans' das symphonische Gedicht des Italieners Torre-Alfina „Der gefesselte Prometheus", wenn der Titel auch etwas hoch gegriffen ist. — Die Bachgesellschaft eröffnete ihre winterliche Tätigkeit mit einer vorzüglichen Aufführung des „Weihnachtsoratorium". Der Chor hat neue Fortschritte gemacht, und die Solisten Elsa Homburger von Sankt Gallen, Maria Philippi von Basel, Georg Baldszun von Kassel, Fritz Haas von Karlsruhe und der Organist Albert Schweitzer von Straßburg wirkten erfolgreich mit. Besonders gefiel der bisher noch unbekannte Tenorist Baldszun. — Ein neues Konzertunternehmen, das wie die meisten anderen am Sonntagnachmittag tätig ist, nennt sich „Symphonia" und wirkt im „Théâtre des Arts". Der Dirigentenstab wird abwechselnd von verschiedenen Musikern geführt. Unter der Leitung von Paul Vidal wurden dort als Neuheit zwei Vorspiele zum „Sturm" von Constantin Gilles gegeben, von denen nur das zweite, zarter gehaltene einigen Eindruck machte. — Die Société Philharmonique begann ihre Tätigkeit unter enormem Zulauf und Beifall mit drei Konzerten des Geigers Ysaye und des Klavierspielers Pugno, in denen sämtliche Geigensonaten Beethovens vorgeführt wurden. Die Ordnung war nicht ganz chronologisch, weil die zwei berühmtesten Sonaten ans Ende gestellt wurden und auch unter den Alexandersonaten die wirksamste in c-moll nach den beiden anderen gespielt wurde. — Fast nur moderne Musik brachten der Klavierspieler Ferté und der Geiger Alberto Bachmann zu Gehör. Dieser spielte auch einige gefällige Kleinigkeiten eigener Arbeit, und Ferté entriß mit Recht die „Bourrée Fantasque" von Chabrier der Vergessenheit. — Ein kühnes Unternehmen ist dasjenige der Florentiner Konzertgesellschaft Libera Estetica, die sechs große Konzerte in Paris ausschließlich mit altitalienischer Musik füllen will. Ihre Hauptstärke liegt zwar in den Gesangsvorträgen von Ida Isori, die mit schönen Stimmmitteln ungewöhnliches Stilgefühl verbindet, aber gerade weil ihr Erfolg im ersten Konzert sehr groß war, wurde sie aufgefordert, im zweiten auch etwas von Gluck zu singen, und damit wurde die Einheit des Programms gestört.

Felix Vogt

WIEN: Heinrich Knote war zum erstenmal hier. Leider nur im Konzertsaal, in dem der Opernsänger mit Opernbruchstücken doppelt derb wirkt: Kostüm und Geste, das Szenenbild, in dessen Raum er steht, ergänzen den Gesang, der, losgelöst von alledem, nur durch eine Intensität ohnegleichen, durch allersubtilste Durchbildung und stärksten Ausdruck all jenes Fehlende ersetzen könnte. Davon ist bei Knote keine Spur. Ein robuster Sänger mit helltrompetender Tenorstimme von ausdauerndem Glanz und nur durch sein blendendes Material wirkend. Er ist niemals auf Geistiges eingestellt; nur auf Organwirkung. Man kann sich die Gralserzählung kaum weniger mystisch und verklärt, kaum materieller und unergriffener denken, kann sich das Preislied in dieser Interpretation unmöglich als das andachtvoll staunend empfangene Gnadengeschenk einer jähen Eingebung vorstellen und hat überhaupt niemals den Eindruck eines Stückes Walter Stolzing oder Lohengrin oder Siegfried, sondern nur den des massiven Heldentenors Knote, der ohne viel innerlichen Anteil seine blinkend schmetternden Töne erklingen läßt, was freilich den meisten zu genügen schien. Trotzdem ging man reicher, als man gekommen war: weil man die Wagnersche „Faust"-Ouvertüre vom Konzertverein unter Bruno Walters Leitung hören durfte — eine Wiedergabe, von allen brennenden Schmerzen, trostloser Gedankenqual und von verzweifelt rufender Sehnsucht durchglüht, – der eindringlichsten, die das Werk bisher bei uns erfahren hat. — Eine Reihe großer Künstler, über die nichts Neues zu sagen ist: die Lehmann, Artur Schnabel, Lamond, Dohnányi (hinreißender und leider auch nachlässiger als je!), Godowsky und Emil Sauer, der alle Genialitätsposen und Kraftexzesse aufgegeben hat und zu ganz reiner, unentstellender Interpretationskunst wunderschön gereift ist. — Das verheißungsvolle Debüt einer jungen Sängerin: Cilla Brussin hat eine der schönsten, leidenschaftlichsten Sopranstimmen, die in den letzten Jahren hier erklungen sind, und behandelt ihr Organ mit sicherer Technik. Alles Schlagkräftige, Passionierte gelingt ihr hinreißend, weniger das Zierliche und Neckische, zu dem sie eine unglückliche Neigung immer wieder hintreibt, und das ihrem Wesen so wenig zusagt als die Koloratur, zu der sie offenbar ihr glänzender Triller verführt. Aber für innerlich bewegte Opernpartieen oder auch für stilvollen Oratoriengesang ist sie prädestiniert, trotz dem unscheinbaren Äußeren, das sofort vergessen ist, wenn die ersten Töne ihres jauchzenden Soprans durch den Saal schwingen. Ein Einwand wäre nur manchmal gegen die Atemeinteilung zu erheben, die, wenn auch der Musikphrase immer entsprechend, nicht immer deklamatorisch sinngemäß ist. Am gleichen Abend hat Dr. Julius Kniep durch seinen Gesang verblüffte Heiterkeit erregt. Sein starrer, klangleerer, in forciertem Schreien mit tonlosem Flüstern abwechselnder Tenor im Verein mit fortwährendem peinigenden Distonieren war eine Zumutung, wie man sie in ernsten Konzerten kaum erlebt hat. — Ein neues Geigenwunderkind: Rosa Ehrlich, höchstens 10 bis 11 Jahre alt, verblüffend in allem Technischen, das die Schwierigkeiten des Tschaikowsky-Konzertes spielend abtut, in der inneren Musikalität freilich etwas apathisch, ohne rechte Freude am Tönenden, was übrigens für die Ehrlichkeit ihres Wesens und ihrer Erziehung sprechen mag.

Richard Specht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Den Zeit- und Streitfragen in diesem Heft sollen unsere Bilder den Frieden bringen. Weihnachten steht vor der Tür; wir kennen keinen liebenswürdigeren Vermittler als die Erscheinung des Engels, wie ihn die großen Maler als Träger friedlicher Stimmungen gesehen und uns überliefert haben. Die berühmte Weihnacht von Sandro Botticelli (in der Nationalgalerie in London) zeigt in ihrem symphonischen Bau die Engelsgestalt in vielseitigster Rhythmik: in den Lüften den seligsten Reigentanz, auf dem Dach der Hütte ein Terzett, das das „Gloria in excelsis" anhebt, rechts und links die Soli, mit denen je ein Engel die Könige und Hirten auf die wunderbare Erscheinung Christi hinweist, unten drei große Himmelsboten in brünstiger Umarmung mit Dominikanermönchen. Welche Musik! Mantegna in seinem Christkind mit der Engelschar (in der Mailänder Brera) gibt uns ein ganzes Vokalkonzert, ein Hosianna keusch und klar. Wie kräftig klingt's aus den Kehlen der kleinen Sendboten vom Himmel! Die beiden großen musizierenden Engel von Melozzo da Forli sind Reste von Riesenfresken, die aus einem Brande gerettet sind und jetzt in der Sakristei der Peterskirche in Rom aufbewahrt werden. In ihrer grandiosen Erscheinung lassen sie die späteren mächtigen Figuren Signorelli's und die übermenschlichen Erscheinungen Michelangelo's vorausahnen. In ihrer Farbigkeit, die sich den Verhältnissen von Körper und Raum glücklich anpaßt, sind sie staunenswerte Gaben eines Meisters, von dem uns sonst nur wenig überkommen ist. Während hier die Engel dominieren, sind sie auf Vittore Carpaccio's Darbringung im Tempel auf dem Sockel des Altars untergebracht, um der feierlichen Ruhe der „Santa Conversazione" ein belebendes Gegenstück zu geben. Der mittelste Schlingel in seiner köstlich-dreisten Haltung ist eine der reizvollsten Erfindungen des venezianischen Meisters. Das Bild hängt in der Akademie in Venedig. Der Deutsche Lukas Cranach sieht in seinem Engelschore auf der Ruhe auf der Flucht die fröhlich-tollenden Begleiter des Jesusknaben, der hier mit Vater und Mutter zur Nebensache wird. Es ist eine Pause im Konzert eingetreten, und die kleinen Musikanten beraten über die nächste Nummer des Programms, sicherlich wieder ein Schlummerlied, um des jungen Heilands Schlaf zu verlängern. Das Meisterwerk ist eine Zierde des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin.

Als Musikbeilage bieten wir das liebliche erste Intermedium „Der Engel zu den Hirten" aus dem Weihnachts-Oratorium von Heinrich Schütz. Über das Werk selbst findet der Leser alles Wissenswerte in der ausführlichen Anzeige von Wilibald Nagel auf Seite 365 dieses Heftes.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 6

WEIHNACHT
nach dem Gemälde von Sandro Botticelli

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 6

DAS CHRISTKIND MIT DER ENGELSCHAR
nach dem Gemälde von Andrea Mantegna

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



IX. 6

MUSIZIERENDER ENGEL
nach dem Fresko von Melozzo da Forli

Digitized by Google



IX. 6

MUSIZIERENDER ENGEL
nach dem Fresko von Melozzo da Forli

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN





IX. 6

DIE DARBRINGUNG IM TEMPEL
nach dem Gemälde von Vittore Carpaccio

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE RUHE AUF DER FLUCHT
nach dem Gemälde von Lucas Cranach

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INTERMEDIUM I

Der Engel zu den Hirten

(Mit Christkindleins Wiege)

aus dem

Weihnachts-Oratorium

von

Heinrich Schütz

Zum praktischen Gebrauch herausgegeben von
ARNOLD SCHERING

Klavierauszug mit Text von **OTTO TAUBMANN**



IX 6

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Mit Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel in Leipzig
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zeit- und Streitfragen: Heft 2

GENERAL LIBRARY,
UNIV. OF MICH.
MAR 30 1910



DIE MUSIK

9. JAHR HEFT 6

Zweites Dezember

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Steinway & Sons

New-York — London
Hamburg

Fabrik: Schanzenstraße 20—24
Magazin: Jungfernstieg 34.



Neues Pianino-Modell 5
M. 1300.— netto.

Flügel und Pianinos

Über 130000 im Gebrauch.



Neues Flügel-Modell 00
M. 2150.— netto.

Hoflieferanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Sr. Majestät des Königs von Spanien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden.
Sr. Majestät dem König von Portugal.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei.
Ihrer Majestät der Königin von Norwegen.
Ihrer Kgl. Hoheit der Prinzessin von Wales.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.
Eugen d'Albert.

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.
Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.
I. J. Paderewski.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.
Sofie Menter.

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schwelgen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.
Ernestine Schumann-Heink.

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.
Prof. **Max Reger.**

Ich spiele „Steinway", weil ich es für das Beste halte.
Josef Hofmann.

Magazin u. Detailverkauf in Berlin W 9, Königgrätzerstr. 6 (gegenüber Voßstr.).

Vertreter für Rußland: Jul. Heinr. Zimmermann, St. Petersburg, Moskau, Riga.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Emil von Abranyi: „Paolo und Francesca“, eine dreiaktige Oper, Text von E. von Abranyi, soll an der Budapester Hofoper ihre Uraufführung erleben.

Gabriele Ferrari: „Der Dreimaster“, Text von Vakarescu, betitelt sich ein neues Werk der rumänischen Komponistin.

Clemens von Frankenstein: „Rahab“, Text von O. F. Mayer, Oper in einem Akt, ist eine der nächsten Neuheiten der Budapester Hofoper.

Gustav Mahler: „Theseus“ heißt ein Musikdrama, mit dessen Komposition der Tonsetzer seit geraumer Zeit beschäftigt sein soll.

Ludomir Rózycki: „Leonardo da Vinci“ betitelt sich ein dramatisches Werk, an dem der polnische Tonsetzer zurzeit arbeitet.

Oscar Straus: „Das Tal der Liebe“, eine komische Oper nach Max Dreyers Komödie „Das Tal des Lebens“ von Rudolf Lothar, soll an der Wiener Volksoper zur Uraufführung kommen.

OPERNREPERTOIRE

Belgrad: Eine serbische Nationaloper soll hier ins Leben gerufen werden. Das neue Unternehmen geht von dem hiesigen, auch in Berlin und Düsseldorf tätig gewesenen Opernsänger und Gesangspädagogen Zarka Savic aus. Bis zu dem Bau eines eigenen Opernhauses wird man sich zu diesem Zweck des großen Belgrader Boulevard-Saales bedienen, der für die Opernzwecke eigens hergerichtet wurde. Die Belgrader Nationaloper, die vor allem die slawische und polnische Produktion pflegen will, beginnt ihre Spielzeit bereits in der allernächsten Zeit mit Smetanas Oper „Die verkaufte Braut“ als Eröffnungsvorstellung.

Berlin: Die dreiaktige tragische Oper „Kleopatra“ von August Enna ist von der Direktion der Volksoper zur Aufführung erworben worden.

Düsseldorf: Das Düsseldorfer Schauspielhaus wird als erste Bühne die kürzlich von Hans Pfitzner herausgegebene romantische Oper „Undine“ von E. T. A. Hoffmann herausbringen.

Köln: Die vieraktige Oper „Acté“ von Ioan Manén ist vom Stadttheater zur Aufführung angenommen worden.

München: Richard Wagner- und Mozart-Festspiele München 1910. Die königliche General-Intendanz der Hoftheater und der Hofmusik hat für das Jahr 1910 22 Festaufführungen Richard Wagnerscher Werke im Prinzregenten-Theater und 7 Festaufführungen Mozartscher Werke im Residenz-Theater vorgesehen. Das Programm enthält als interessante Novitäten „Die Feen“ von Richard Wagner, sowie „Bastien und Bastienne“ und „Titus“ von Mozart.

KONZERTE

Bingen: Im ersten Winterkonzert des Cäcilien-Vereins (Leiter J. Knettel) kamen u. a. zur Aufführung: Schubert (23. Psalm), Arnold

Th. Mannborg

Hoflieferant — Hoflieferant



Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.



Ihrer Kgl. Hoheit Prinzessin Mathilde, Herzog. zu Sachsen. — Vielfach preisgekrönt. — Sr. Majestät des Königs von Rumänien.

Harmoniums

in höchster Vollendung



von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Grosser Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

Berlin W

Lützowstrasse 76 Lützowstrasse 76

Blüthner-Saal

Klindworth-Scharwenka-Saal.

Wegen Vermietung der beiden Säle zu **Konzerten, Vorträgen, Festlichkeiten** etc. wende man sich gefälligst an den Inhaber

Oscar Schwalm's Piano-Magazin

„Blüthner-Pianos“ Potsdamerstr. 41.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

≡ Bossi-Album ≡

op. 122. Jugendalbum für Klavier

2 Hefte à Mk. 2.50 netto.

Heft I: Caresses. — Souvenir. — Scherzando. — Nocturne
Heft II: Babillage. — Gondoliera. — Valse charmante. — Berceuse.

Frontini-Album

de Moreeaux choisis pour Piano

2 Bände à Mk. 3.— netto.

Band I: En Songe. — Menuet. — Pensée d'Amour. — Chanson Sicilienne. — Confidence amoureuse.
Band II: Barcarolle — Nocturne. — Capricieuse. Valse. — Retour au Village. — Sérénade Arabe.

≡ Tarenghi-Album ≡

de Morceaux caractéristiques pour Piano

2 Bände à Mk. 3.— netto.

Band I: Ronde des Nains. — La Menuet de la Grand'Mere. — Danse Rustique. — Petite Carmen. — Le petit Meunir.
Band II: Chant d'amour. — A la Valse. — Silence de Nuit. — Chanson Joyeuse. — Serenade burlesque.

Verlag von Carisch & Jänichen

Leipzig, Königstr. 18, und Mailand.

Die 1903 begründete wöchentliche **illustrierte**

„Russkaja Musikalnaja Gazeta"

(Russische Musikzeitung)

ist die **tonangebendste** Musikzeitschrift Rußlands, in welcher Besprechungen und Inserate einschlägiger Literatur von **nachhaltigem** Erfolg sind.

Abonnementspreis jährlich **Mk. 12.—.**
Inserate: zweispaltige Petitzeile **50 Pfg.,**
1/2 Seite **40.— Mk.,** 1/1 Seite **75.— Mk.**

„Muzikalnaja Starina"

(Musik-Altertum)

Sammelbände der Aufsätze und Materialien zur Musikgeschichte — Anfang 1910 erscheinen neue Lieferungen (V und VI). Die bis 1. Januar eingesandten Bücher und Musikalien **geschichtlichen** Inhalts werden in denselben besprochen.

Für Deutschland Verlag der „Muz. Star." bei Herrn **Breitkopf & Härtel,** Leipzig (näheres siehe No. 97 der „Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel).

Redakteur und Herausgeber der „Russ. Mus. Gaz." und „Muz. Star."

Nic. Findeisen, St. Petersburg

Gogolstraße 6.

Mendelssohn („Das Leiden des Herrn" für vierstimmigen Chor, Soli, Orgel und Orchester), Volbach („Reigen" für Tenorsolo und dreistimmigen Frauenchor), Heuberger („Rhapsodie" für Tenorsolo, gemischten Chor und Orchester). Solisten: Wilhelm Friedmann, Anton Kohmann. Orchester: Kapelle des 88. Infanterie-Regiments (Mainz).

Der Volksbildungsverein veranstaltete am 29. Oktober einen Beethoven-Abend. Oberlehrer W. Müller hielt einen Vortrag über „Beethovens Leben und Schaffen" und brachte dann mit der Kapelle des 88. Infanterie-Regiments die „Eroica" und die „Egmont"-Ouvertüre zu Gehör. Der Frankfurter Konzertsänger Breiding sang den Liederkreis an die ferne Geliebte (am Klavier Elisabeth Lamby aus Bingen).

Goslar: Musikdirektor Christiansen brachte im ersten Symphoniekonzert die „Eroica" und die Suite von Grétry-Mottl zu schwungvoller Aufführung. Solist war Marteau mit dem A-dur Konzert von Mozart. — Im ersten Chorkonzert fiel die stilreine Wiedergabe von „Acis und Galatea" in getreuer Interpretation der Chrysanderschen Ergänzungen auf. Solisten: George Walter, Tilia Hill, A. Stephani.

Krakau: Am 22. November fand in der hiesigen uralten Marienkirche die Einweihung der neuen größten Orgel Galiziens statt. Felix Nowowiejski, der neuernannte Direktor der Musikalischen Gesellschaft und Dirigent der Symphoniekonzerte, erhielt vom Komitee die Einladung, das Orgelwerk zum ersten Male zu spielen. Der Künstler brachte folgende Kompositionen zu Gehör: Bach (Tokkata und Fuge d-moll), Wagner („Parsifal"-Vorspiel), Nowowiejski (Dumka fis-moll), Dienel (Konzertphantasie).

München: Der außerordentliche künstlerische Erfolg des im vergangenen Sommer gegebenen Beethoven-Brahms-Bruckner-Zyklus veranlaßt den Konzertverein München, ihn im nächsten Jahr mit verändertem und erweitertem Programm zu wiederholen. Zur Leitung hat sich wiederum Ferdinand Löwe aus Wien bereit erklärt. Der Zyklus wird wie das letztemal in die Zeit der Mozart- und Wagner-Festaufführungen des Königlichen Hoftheaters fallen.

Nördlingen: Der Evangelische Chorverein (Leitung: Musikdirektor Fr. W. Trautner) brachte im zwölften Kirchenkonzert das Weihnachtsoratorium von Heinrich Schütz in der Bearbeitung von Arnold Mendelssohn zur Aufführung.

Oels: Der Gesangverein für gemischten Chor (Leitung: Winkelmann) brachte am Totensonntag den „Messias" zur Aufführung. Solisten: Lene Müller, Frau Friedrichs-Böhmer, Georg Funk, Max Rothenbücher.

Zwickau i. S.: Im 37. Orgelkonzert in der Marienkirche brachte Paul Gerhardt außer Stücken von Klose und Gerhardt sechs Kompositionen von Ludwig Neuhoff (1859—1909) zu Gehör. Neuhoffs von starker individueller Begabung zeugenden Werke sind: eine Messe für gemischten Chor, eine Violinsonate, ein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Streichquartett, ein Violoncellkonzert, eine Symphonie, Orgelsonaten, Männerchöre, Lieder u. a.

TAGESCHRONIK

Die Deutsche Theater-Ausstellung Berlin 1910. Von Ende Oktober 1910 bis Anfang Januar 1911 wird in Berlin in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten eine von der Gesellschaft für Theater-Geschichte veranstaltete Deutsche Theater-Ausstellung stattfinden. Zum ersten Male auf reichsdeutschem Boden soll die geschichtliche Entwickelung der Schaubühne in einer großen Heerschau der einschlägigen Objekte gezeigt und im Zusammenhange damit den für das Theater tätigen Gewerben, Industrie- und Handelszweigen Gelegenheit geboten werden, ihr Können und ihre Fortschritte der weitesten Öffentlichkeit vorzuführen. Es gilt eine doppelte Aufgabe zu erfüllen: einerseits den Beschauern in möglichster Vollständigkeit und Treue die Faktoren vorzuführen, die das Zustandekommen der szenischen Leistung ausschließlich der Persönlichkeit der Darsteller ermöglichen und bedingen, andererseits eine Sammlung der historischen Zeugnisse zu bilden, die sich als Niederschlag der Leistungen der Schaubühne im Laufe der Jahrhunderte ergeben hat. Seit der im Jahre 1892 in der Prater-Rotunde in Wien veranstalteten Internationalen Musik- und Theater-Ausstellung, die außer einem heute fast unauffindbaren Prachtwerk und einer nicht minder seltenen Desideratenliste eine Reihe wichtiger und dem Theaterhistoriker unentbehrlicher Kataloge gezeitigt hat, sind 17 Jahre verflossen. In dieser Zeit hat die junge Disziplin der Theater-Geschichte nicht nur ein erfreuliches Wachstum erlebt, sondern als gleichberechtigte einen Platz neben ihrer älteren Schwester erobert. Das Hand in Hand damit gehende, immer reger gewordene Interesse der Forscher und Liebhaber hat einerseits eine Fülle von Raritäten und wichtigen Zeugnissen zur Entwickelungsgeschichte der Schaubühne in Form von Drucken, Handschriften, Bildern, Büsten und allerhand Reliquien zutage gefördert, andererseits das Bedürfnis nach einem zusammenfassenden Überblick über die in aller Welt verstreuten Objekte gezeitigt. Mit der Gründung der Gesellschaft für Theatergeschichte im Jahre 1902 hat die theaterhistorische Forschung vollends einen Aufschwung genommen und den von Eduard Devrient, Hermann Uhde und Josef Kürschner lange ersehnten Mittelpunkt endlich erhalten. Gleich der Goethe- und Shakespeare-Gesellschaft wendet sie sich nicht nur an Gelehrte und Fachleute, an Intendanturen, Direktoren und Schauspieler, sondern an alle Freunde des Theaters und der dramatischen Kunst. Der Erreichung ihrer Ziele hat sie bisher, abgesehen von den Generalversammlungen und Festsitzungen mit den üblichen Vorträgen, durch Publikationen in Buch und Heftform gedient, die Erst- oder Neudrucke wertvoller oder im Original vergriffener Memoiren, Tagebücher, Briefwechsel, alter Theatergeschichtswerke, sowie eine Porträtgalerie deutscher Schauspieler und Beiträge zur Bühnengeschichte klassischer Dramen enthalten. Die Veranstaltung einer Theater-Ausstellung be-

Wilhelm Hansen, Musik-Verlag
Leipzig

„Nölund"

Suite für Orchester
von
Fini Henriques

Nr. 1. **Lebenstraum**
Partitur Mk. 3.00
Stimmen Mk. 3.50

Nr. 2. **Elfentanz**
Partitur Mk. 4.00
Stimmen Mk. 3.50

Nr. 3. **Nölunds Klage**
Partitur Mk. 1.50
Stimmen Mk. 3.50

Nr. 4. **Ouvertüre**
Partitur Mk. 4.00
Stimmen Mk. 4.50

Kathleen Parlow-Erfolg

Chant de la „Neslemoy"

La jeune fille chante
pour
Violon et Piano
par
Johan Halvorsen
Mk. 1.00

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Verlag von Ries & Erler in Berlin.

Arnold Mendelssohn,
„PANDORA“

(Nach Goethes Festspiel)

für Männerchor, Soli und Orchester.

Klavierauszug 12 Mk. no.

(Preis des Gesamtmaterials für Aufführungen zu vereinbaren.)

Aufführung am 20. November durch den Lehrergesangverein in Mannheim mit sensationellem Erfolge.

Badischer Generalanzeiger: „Der Eindruck war gewaltig. Brausender Beifall mit Orchestertusch ward dem anwesenden Komponisten zuteil.“

Badische Neueste Nachrichten: „Eine Schöpfung, deren musikalischer Feingehalt sich auch hier, ähnlich wie anläßlich der Uraufführung in Duisburg, glänzend erwies.“

Neues Mannheimer Volksblatt: „Die hohen Erwartungen wurden nicht getäuscht. Mendelssohn wurde zum Schluß stürmisch gerufen.“

Es folgen nun Aufführungen in **Leipzig, München, Wien, Darmstadt** u. **Bielefeld.**

Berliner

Musikalien-Druckerei

G. m. b. H.

Berlin SW. 68

Berlin SW. 68,

Lindenstr. 16/17. Fernspr.: Amt 4, 9276.

Notenstich. o o Notendruck.
Lithographie. o Autographie.
Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.

Ausstellungsmedaille der Musikfachausstellung 1906.

deutet jetzt eine Erweiterung des Arbeitsprogramms, indem die Vereinigung ihre Kräfte diesmal zugleich in den Dienst des Theaters der Lebenden stellt. Die Frage, ob der Zeitpunkt für eine deutsche Theater-Ausstellung gekommen ist und ob ein Bedürfnis für eine solche vorliegt, konnte nicht besser bejaht werden, als durch das lebhafte Interesse, das bedingungslos freundliche Entgegenkommen, das sowohl aus den Kreisen der Gelehrten, der Theoretiker und Praktiker des Theaters, wie seitens der Vertreter der in Frage kommenden anderen Berufszweige und nicht in letzter Linie in der Tages- und Fachpresse gleich beim ersten Bekanntwerden des Ausstellungsplanes sich zeigte. Die Deutsche Theater-Ausstellung Berlin 1910 wird den beteiligten Industrie- und Handelszweigen die lang gewünschte Gelegenheit geben, der großen Masse der Theaterbesucher wie den praktischen Interessenten (Bühnenleitern, Regisseuren, Bühnentechnikern, Theatermalern, Schauspielern, Kritikern, Dramaturgen, Ästhetikern) den gegenwärtigen Stand der Technik, insbesondere die neuesten Erfindungen in der Originalform und im praktischen Gebrauch, statt in Verkleinerungen, Abbildungen oder umständlichen und der Mehrheit unverständlichen bloßen Beschreibungen vorzuführen. Das Ausstellungsbureau befindet sich in den Ausstellungshallen am Zoologischen Garten, Berlin W 50, Hardenbergstraße 29a—e und erteilt jede gewünschte Auskunft.

Deutsche Musik in Japan. Aus Tokio wird berichtet: Die Europäisierung des Landes der aufgehenden Sonne, die in den letzten 20 Jahren so erstaunliche Umwälzungen hervorgerufen hat, greift jetzt auch in das Gebiet der Künste und der Musik über, und es scheint, als ob die alte Welt nun berufen sei, Japan als Gegenwert für seine reichen künstlerischen Anregungen auch ihrerseits Kunstwerte zurückzugeben. An der Tokioter Akademie für Musik, dem National-Konservatorium Japans, wirken neuerdings auch europäische Lehrkräfte, unter ihnen ein einstiger Schüler der Schola Cantorum, der italienische Lehrer Vigneti, der alljährlich in den größeren Städten Japans eine Reihe von Konzerten organisiert, in denen die Söhne des Ostens Gelegenheit haben, die musikalische Kultur Europas kennen und schätzen zu lernen. Die Konzerte stoßen auf reges Interesse, und insbesondere ist es die klassische deutsche Musik, die in Japan eine stets wachsende Gemeinde von Bewunderern gewinnt. In den Programmen beherrschen die großen deutschen Tonsetzer fast unbedingt das Feld; der Plan für die kommende Konzertsaison nennt neben Chopin eine Reihe von Meisterwerken von Bach, Händel, Mozart, Weber, Schumann und Schubert, die dem Musikleben Japans europäisches Gepräge geben.

Eine im „Ménestrel“ veröffentlichte Statistik der Großen Oper in Paris über die Zahl der Aufführungen im Jahre 1908 enthält interessante Angaben: Danach waren an 189 Abenden, an denen gespielt wurde, Wagner mit 51, Gounod mit 42, Saint-Saëns mit 24, Verdi mit 20, Delibes mit 16, Massenet mit 13, Meyerbeer mit 12 (!), Lalo mit 11, Rameau mit 8, Rossini mit 5, Thomas mit 4, Reyer mit 4, Widor mit 3 und

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wormser mit 2 Vorstellungen vertreten. Nichts spricht deutlicher für den Wandel der Zeiten, als diese kurze Zahlenreihe! Namentlich tritt der Unterschied zwischen Wagner und Meyerbeer kraß zutage. An der Geburtsstätte seiner Opern, die ein Halbjahrhundert die Glanzperiode des Instituts bedeuteten, und wiederholt gegen Wagner ausgespielt, muß er sich jetzt mit der siebenten Stelle hinter diesem begnügen! Der Gegensatz ist übrigens um so schärfer, als Meyerbeer nur mit „Hugenotten" und „Prophet", Wagner hingegen mit fünf Werken („Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", „Walküre", „Götterdämmerung") im Jahre 1908 vertreten war. Auch mit der Zahl der Werke hat Wagner über alle den Sieg davongetragen, denn außer Meyerbeer erschienen in der Großen Oper auch Gounod, Massenet und Verdi nur mit je zwei Opern, alle übrigen sogar nur mit je einem Werke. Allerdings muß hinzugefügt werden, daß Gounod, Massenet, Delibes, Thomas und Rossini auch an der Komischen Oper in ganz stattlichen Ziffern aufgeführt wurden. Gleichwohl wird der überraschende Wagnerrekord an der Großen Oper dadurch nicht verkleinert.

Ein Fürst der Claque. Der „Frankfurter Zeitung" wird aus Rom geschrieben: In Neapel starb kürzlich Alfredo Moreno, der Chef der dortigen Opernclaque, eine der populärsten und interessantesten Figuren der Golfstadt. Der Verstorbene war der Freund aller großen Gesangskünstler, die in den letzten fünf Lustren im Theater San Carlo auftraten. Er war ein gewiegter Psychologe, der nicht nur die Künstlerseele, sondern auch die des Publikums kannte. Seine Arbeit verrichtete er still und unaufdringlich. Vor der Vorstellung war sie meist schon im Café, in den Redaktionen beendet. Ehe sich der Vorhang hob, hatte auch schon sein kleines Heer die Verhaltungsmaßregeln schriftlich fixiert erhalten. Dann konnte er in der Garderobe den eitlen und um den Erfolg bangen Künstler oder die Primadonna beruhigen, denn alles hatte er vorberechnet. „Sei nur ruhig," sagte er etwa dem aufgeregten Tenor, „der Erfolg ist sicher: bei der Romanze im ersten Akte hast du ein da capo, beim Duett im zweiten hast du ein da capo und drei Hervorrufe und vier Hervorrufe am Schlusse." Oft versprach er auch, wenn der Sänger mit der Zahl der Hervorrufe nicht zufrieden schien, eine Zugabe. „Oh, diese Eitelkeit der Großen!" pflegte er zu sagen, „wenn ich alle die Briefe der berühmtesten Künstler herausgäbe, es wäre die Göttliche Komödie der Eitelkeit. Sie wollen alle dieselbe Zahl der da capo und der Rufe wie Tamagno oder Caruso, nicht mehr und nicht weniger, und sie wissen ganz genau über die Ehrungen dieser beiden Bescheid. Und dann ihre Eifersucht auf die Primadonna!" Eines Tages war die letzte Vorstellung eines Divo und einer Diva. Am selben Tage war ein großes Begräbnis gewesen, und es gab infolgedessen in ganz Neapel nur noch drei Kränze. Was tun? Wehe, wenn der Chef der Claque der Diva zwei und dem Divo nur einen gegeben hätte! Kurz entschlossen ließ er der Diva zwei Kränze mit rotem Bande reichen, dann gab er dem dritten ein blaues, und als der Tenor an die Reihe kam, erhielt er diesen Kranz, zugleich aber einen

CEFES-EDITION

Studienwerke f. Violine

	netto Mk.
Ch. de Beriot, op. 57. **3 konzertierende Duette** (No. 1 G-moll, No. 2 E-moll, No. 3 D-dur) à	—.60
— do. No. 1/3 zusammen	1.50
— op. 109. **12 Scènes ou Caprices f. Violine.** Rev. und bezeichnet von P. Kühnel. (Text: deutsch und englisch)	1.50
— **Berühmte Violinduette.** Aus der Violinschule. Neue, nach den ergänzenden Werken de Beriots, vervollständigte, mit Vorübungen versehene Ausgabe nebst einem Anhang verschiedener Autoren. Heft I	1.50
Heft II	2.50
Heft I und II zusammen	3.—
H. Dessauer, Universal-Violinschule. (Elementartechnik und die 7 Lagen.) (Text: deutsch-englisch-französisch)	3.—
— do. in 5 Heften à	1.—
F. Fiorillo, 36 Etüden und Capricen. Rev. und bezeichnet von E. Kross. (Text: deutsch und englisch)	2.—
M. J. Gebauer, op. 10. **12 Duos** (1. Lage) .	1.—
Theodor Kleinecke, op. 4. **18 leichte Übungen für Violine.** (Violine II ad lib.) 1. Lage	1.50
— op. 6. **20 Etüden zur Einführung und zum Studium der 3. Lage**	1.50
— op. 12. **24 fortschreitende Etüden zur Ausbildung in den höheren (3., 4., 5., 6.) Lagen.** Heft 1, 2, 3 à	1.20
Pius Köhler, op. 43. **20 Etüden zur Ausbildung der linken Hand** (namentlich des vierten Fingers) **in den ersten drei Lagen**	2.—
E. Kross, op. 40. **Die Kunst der Bogenführung. Praktisch-theoretische Anleitung zur Ausbildung der Bogentechnik und zur Erlangung eines schönen Tones.** (Text: deutsch und englisch.) 7. Auflage	3.—
R. Neubert, Tonleiter und Akkord-Studien nebst melodischen Lagenübungen von der 2. bis 7. Lage mit Vorstudien zum Lagenwechsel	3.—
J. Pleyel, op. 8. **6 Duette** (1. Lage)	.80
op. 48. **6 Duette** (3. Lage)	—.80
Heinz Schmidt-Reinecke, op. 11. **50 Spezial-Studien für den Lagenwechsel auf der G-Saite**	1.20
W. Volckmar, 16 leichte Duette (1 Lage) .	1.50
K. Wassmann, Entdeckungen zur Erleichterung und Erweiterung der Violintechnik. 2. Auflage	2.—
— **Vollständig neue Violin-Methode.** Quintendoppelgriff-System. Band I u. II à	3.—

Bei Voreinzahlung des Betrages portofreie Zusendung.

C. F. Schmidt, Musikalienhdl. und Verlag, **Heilbronn a. N.**

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Goby Eberhardt'sche Geigerschule

Berlin, Neue Winterfeldstraße 46 I.

Vollständige Ausbildung bis zur Konzertreife nach meiner **neuen Übungsmethode.** Bei größter Schonung der Nervenkraft und Zeitersparnis, eine bisher ungeahnte Entwicklung der Technik. Glänzende Urteile von **August Wilhelmj, Sahla, Herm. Ritter, Loewengard, W. Berger, Steeman** usw. Anmeldungen täglich von 3 bis 4 Uhr. Anfänger und Schüler bis Oberstufe bei Herrn **Siegfried Eberhardt,** Hubertus-Allee 15.

Steckenpferd-Teerschwefel-Seife

m. d. Schutzmarke „Steckenpferd" v. Bergmann & Co., Radebeul, beseitigt unbedingt alle Hautunreinigkeiten und Hautausschläge, wie Mitesser, Finnen, Flechten, rote Flecke, Pusteln, Bläschen, sowie Kopfschuppen und Haarausfall. à Stück 50 Pfg. Überall zu haben.

VERSCHIEDENES

Kaiserlicher Rat Albert Gutmann, der Gründer des Wiener Konzert-Bureaus und Besitzer der internationalen Konzert-Unternehmung in Paris und London hat eine Filiale in Berlin errichtet, die am 2. Januar 1910 eröffnet werden wird. Bis dahin sind alle, auch die für Berlin bestimmten Zuschriften an die Zentrale in Paris, 106 Boulevard St.-Germain zu richten. Die Telegrammadresse lautet: Conseilgutmann Paris.

AUS DEM VERLAG

Der jüngste Wagner-Brief-Band „Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen" erschien soeben bei Schuster & Loeffler, Berlin, in 3. Auflage.

bandlosen. Moreno hatte eben einem der beiden rotbebänderten Kränze der Primadonna das Band weggenommen. Wie sich nachher die beiden Größen über die Verteilung der Beute gestritten haben, darüber konnte er keine Angaben machen, denn er hatte sich klugerweise vorher entfernt. Natürlich fehlte es ihm nicht an Geschenken; so hatte er es also nicht nötig, selbst zu bitten oder gar kleine Erpressungen vorzunehmen. Nur einmal passierte es ihm, daß ein stolzer Spanier sich ausdrücklich jede Arbeit der Claque verbat und höhnisch sagte: „Sie können mich meinetwegen auch auspfeifen." — „Ich werde nicht pfeifen lassen," antwortete Moreno. Und er hielt sein Wort: mitten in der ersten Romanze des Baritons erfolgte von der Gallerie ein rauschendes Beifallsgetöse; das Publikum protestierte gereizt. Im ersten Duett erfolgte eine noch größere Ovation, und das Publikum protestierte heulend gegen die unverschämte Claque. An dem nächsten Tage reiste der Berühmte nach Madrid zurück. Als Wagner und Strauß auch die Bühne von Neapel eroberten, erklärte Moreno besiegt zu sein: diese beiden hätten seinem Berufe den Garaus gemacht. „Wenn man diese düstere und mühsame Musik, die immerfort ohne Pause dauert, nicht unterbrechen kann, wo soll man da ein da capo oder einen Hervorruf auf offener Szene anbringen? Da gibt es für uns nur den Rückzug."

Am 20. November wurde die von Professor Uphues für die Ehrenhalle des Hamburger Stadttheaters geschaffene Marmorbüste von Katharina Klafsky enthüllt.

Zum Leiter der bei der k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien neu eingerichteten Kapellmeisterschule ist Franz Schalk berufen worden. Diese Kapellmeisterschule bezweckt die gründliche musikalische und technische Ausbildung aller, die sich dem Dirigentenberufe für Oper und Konzert widmen wollen.

Franz-Josef-Krönungs-Jubiläumspreis. Die Jury für den Komponistenpreis aus der Franz-Josef-Krönungs-Jubiläumsstiftung hat in ihrer unter dem Präsidium des Vizebürgermeisters Julius Rózsavölgyi in Budapest abgehaltenen Sitzung den Preis, zwei Jahre hindurch jährlich 1600 Kronen, dem jungen Komponisten Aladár Radó verliehen.

„Maison du Lied" in Moskau. Im Burns-Preisausschreiben erhielt den Preis von 500 Rubel Graf Serge Tolstoi (der älteste Sohn des Dichters), den Preis von 200 Rubel Paul Antonin Vidal. Marie Olénine d'Alheim wird diese Vertonungen Robert Burns'scher Texte zu Gehör bringen, die durch die „Maison du Lied" veröffentlicht werden.

Wann darf ein Konzert ein „philharmonisches" genannt werden? Das „Philharmonische Orchester" in Berlin klagte vor dem Kammergericht gegen die Theater- und Saalbau-Aktiengesellschaft in Schöneberg auf Unterlassung der Bezeichnung ihrer Konzertveranstaltungen als „Philharmonische" bzw. „Neue philharmonische Konzerte". Das Kammergericht hat die beklagte Gesellschaft auch verurteilt, für jeden Fall der Zuwiderhandlung 300 Mark zu zahlen. Die Bezeichnung „Philharmonisches

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzert“ sowohl wie „Neues philharmonisches Konzert“, die nicht unter gleichzeitiger deutlicher Kennzeichnung des ausführenden Orchesters darauf hinweise, daß es keine Veranstaltung des „Philharmonischen Orchesters“ bilde, sei in Groß-Berlin verboten. Der Einwand der beklagten Gesellschaft, daß sie keinen anderen Ausdruck für ihre Konzerte gefunden habe, sei unerheblich. Jedenfalls müßten bei konzertlichen Veranstaltungen Bezeichnungen vermieden werden, die dahin führten, daß sie aus dem Ruhme anderer Nutzen zögen. Gegen dieses Urteil legte die Klägerin, das „Philharmonische Orchester“, Revision bei dem Reichsgericht ein. Sie beantragte die Aufhebung des Kammergerichtsurteils, weil dieses Gericht nicht auf ein gänzliches Verbot der Benutzung der Bezeichnung „Philharmonisches Konzert“ erkannt habe. Weiter genüge auch die Beschränkung auf Groß-Berlin nicht. Das höchste Gericht verwarf indessen die Revision, da durch den Zusatz des ausführenden Orchesters einer Verwechslung mit den Veranstaltungen der Klägerin genügend vorgebeugt sei.

Ein Orchester, das nicht kritisiert werden darf. Unter dieser Spitzmarke berichtet man dem „Wiener Extrablatt“ über eine niedliche Leistung militärischer Anmaßung wie folgt: Die Intendanz des kroatischen Nationaltheaters in Essegg hat an die Blätter eine Zuschrift gerichtet, in der es heißt: „Das Kommando des k. u. k. Infanterie-Regiments No. 78 hat in einer Zuschrift vom 20. d. Mts der Intendanz mitgeteilt, daß es sich veranlaßt sehe, das Theaterorchester sofort zu kündigen, falls sich in den Tageszeitungen noch einmal Kritiken seiner musikalischen Leistungen im Theater — ob lobende oder tadelnde — finden würden. Im Interesse des Fortbestandes des kroatischen Nationaltheaters stellt daher die Intendanz an die geehrte Redaktion das höfliche Ersuchen, in Hinkunft von einer Kritik des Theaterorchesters in Ihrem geschätzten Blatte gefälligst Abstand nehmen zu wollen!“ Die Essegger Blätter fügen hinzu, daß sie diesem Verlangen, das ohne Beispiel dastehe, nicht werden entsprechen können. Das Militärorchester spiele im Theater und sei daher der Kritik, wie jedes andere, unterworfen. Sie verlangen aber, daß infolge dieses Zwischenfalles, in dem das Kommando das Recht der Kritik konfiszieren wolle, das Theater sofort an die Schaffung eines eigenen Theaterorchesters aus Zivilmusikern schreite.

In den „Anmerkungen zu unseren Beilagen“ des zweiten Novemberheftes hatten wir auf Seite 260 irrtümlicherweise gesagt, Julius Kapp habe die Photographie Liszt auf dem Totenbett bei dem damaligen Bayreuther Photographen wiederaufgefunden. Das Bild befindet sich in Wirklichkeit im Besitz der Hofpianistin Lina Schmalhausen in Berlin und ist von dieser dem Verfasser zur Verfügung gestellt worden.

Das Königliche Konservatorium für Musik in Stuttgart (zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel) wurde im 52. Schuljahr, wie wir dem Jahresbericht 1908/09 entnehmen, von 645 Schülern besucht. Davon stammten aus Württemberg 561, aus anderen deutschen Bundesstaaten 31, aus dem Ausland 53.

Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig. Soeben erschien No. 98 dieser Veröffentlichungen. Das Titelblatt schmückt diesmal das Selbstbildnis Hans Thomas, des Meisters der Griffelkunst, dessen 70. Geburtstag gleichsam als ein Nationalfeiertag allerwärts begangen worden ist und um dessen Werke sich Breitkopf & Härtel zu einer Zeit bemühten, als ihn — nach seinen eigenen Worten — „noch niemand haben wollte“. Der kurzen Würdigung sind verkleinerte Nachbildungen von 25 Werken Thomas verschiedenster — auch musikalischer — Motive beigefügt. Diesen Abbildungen folgt eine Ankündigung, die wohl überall freudigen Widerhall finden wird: Sven Scholander, der schwedische Troubadour, der seit Jahren singend und spielend die Welt durchzieht, überall Stunden reinsten und heiteren Genusses bereitend, beginnt hundert Lieder seiner Programme in ziemlich einfacher Bearbeitung „just wie er sie selbst spielt“ zu veröffentlichen. Und ein anderer nordischer Meister, August Enna, bekannt durch seine Opern „Cleopatra“, „Die Hexe“, „Das Streichholzmädel“ usw., zeigt sich in dem zum Abdruck gelangten reizenden Kinderstück „Die Wachtparade kommt“ als ein liebenswürdiger Komponist für die Kleinen, als der sich Carl Reinecke schon lange vor ihm immer gegeben hat und als der er sich auch in dem wiedergegebenen gemütvollen, schlichten Kinderliede „Wunderschön ist's in der Nacht“ seiner Gemeinde der Kleinen naht. Die Ausführungen über die Werke Ludwig von Victorias und Jacob Obrechts werden besonders Kirchenmusikern willkommen sein; für sie, wie für Musikforscher ist auch die Einführung in des Augsburger Kanonikus Gregor Aichingers ausgewählte Werke von Wert. Von Wichtigkeit für letztere sind die ausführlichen Ankündigungen von Musikkatalogen verschiedener ausländischer Bibliotheken und von „The Kings Music“, eines Bandes, der über die Musiker an den Höfen der Tudor und Stuarts (1460—1700) dokumentarische Aufschlüsse gibt. Das Interesse weiterer Kreise dürften die französischen und niederländischen Gesänge finden, desgleichen die fünf Bände der von La Mara herausgegebenen „Musikalischen Studienköpfe“. Das noch mancherlei Wissenswertes enthaltende, 48 Seiten starke Heft wird von der Verlagshandlung auf Verlangen kostenlos abgegeben.

TOTENSCHAU

Am 29. November † in Wien im Alter von 37 Jahren der Baritonist Anton Moser, seit 1902 Mitglied des Hofoperntheaters.

Ende November † in Paris im 60. Lebensjahre Francis Thomé. Der in Port Louis auf der Insel Mauritius geborene Komponist, der auch ein vortrefflicher Pianist war, schrieb neben Klavierstücken, Pantomimen, Operetten und Balletten ein Chorwerk mit Orchester: „Hymne à la nuit“, das Mysterium „L'enfant Jésus“ und die Opern „Le caprice de la reine“ und „Martin et Frontin“, außerdem eine Reihe von Schauspielmusiken.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Soeben erschien das

WEIHNACHTS-SONDERHEFT

von

„NORD UND SÜD"

vereint mit MORGEN.

Wegen des hervorragenden Inhaltes, der vornehmen hochkünstlerischen Ausstattung, sowie der zahlreichen Kunstbeilagen eignet sich dieses Heft ganz vorzüglich zu einem

herrlichen Weihnachts-geschenk

das jedem helle Freude machen wird. Dieses Weihnachtsheft ist in mehrfarbigem Steindruck-Umschlag in jeder Buchhandlung zum Preise von 1.50 Mark zu haben.

Das vorliegende Heft enthält nur in sich abgeschlossene Beiträge allererster Autoren.
Von den bekanntesten Namen nennen wir unter anderen:

Georg Brandes .· Prof. Adolf Brütt .· Gustav Falke .· Oberst Gädke
Paul Heyse .· Josef Kainz .· Roda Roda .· Peter Rosegger .· Clara Viebig

Außerdem bringt die Weihnachts-Nummer:

Bisher unveröffentlichte Bismarckbriefe

mitgeteilt von Geh. Reg.-Rat Prof. von POSCHINGER.

Jeder Jahres-Abonnent erhält sofort bei Bestellung des Abonnements ein

herrliches großes Wandbild im Werte von zirka 20.— Mark

kostenfrei, das sich wegen seines künstlerischen Wertes ebenfalls hervorragend als **imposantes Festgeschenk** eignet.

Verlangen Sie bitte Probe-Nummer und Prospekt.

BERLIN W 9, Linkstraße 17 **Verlag „NORD UND Süd" G. m. b. H.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aus den **ersten** Kritiken über:

FRANZ LISZT

Biographie von

Julius Kapp

Preis: broschiert Mk. 10.—, gebunden Mk. 12.—

Rheinisch-Wesfälische Zeitung: Eine ausreichende Biographie Liszts gab es bisher nicht. Die Schilderungen der Lina Ramann sind Torso geblieben und ermangeln der wissenschaftlichen Objektivität. Noch schlimmer steht es in dieser letzten Beziehung mit der Biographie Göllerichs, die nichts ist als eine kritiklose Verhimmlung vor allem des Komponisten Liszt, auf Kosten — Richard Wagners. Kapp gibt nun ein als Biographie bisher unerreichtes Werk. Er hat sich mit peinlichster Gewissenhaftigkeit an die Quellen vor allem an die schriftlichen Quellen gehalten, er sucht sine ira et studio dem Menschen und dem Künstler gerecht zu werden, und es gelingt ihm, ein klar übersehbares Bild seiner Persönlichkeit zu geben. Diese Persönlichkeit lernt man unter Kapps ruhig sicherer Führung begreifen und schätzen.

Echo der Gegenwart: Liszts Biographie, und wir können sie mit gutem Gewissen die Biographie des Meisters nennen, da sie auch die wenigen guten älteren Arbeiten durch Ausnützung des in größtem Umfange herbeigeschafften reichen neuen Materials außer Kurs setzt, liegt nun in einem vorzüglich ausgestatteten prächtigen Bande vor. . . .

Leipziger Neueste Nachrichten: Die erste vollständige, wirklich zusammenhängende Liszt-Biographie. Mit bewundernswerter Konzentration hat der Verfasser Dr. Julius Kapp die Früchte seiner jahrelangen Forschung in diesem Werke auf einen handlichen Band zusammengedrängt.

Tägliche Rundschau: Wir wollen uns nicht verhehlen — auch wir nicht, die wir in der Nähe des Meisters weilen durften — daß es um die Liszt-Literatur insofern schlimm bestellt ist, als ein sachlich geschriebener Lebensabriß fehlt. Eduard Reuß mit seinem vorzüglichen Buche, August Göllerich mit den schwärmerisch niedergeschriebenen „Erinnerungen" an den Meister, Lina Ramann, deren dreibändiges Werk als Biographie eigentlich nur bis zum Jahre 1847 reicht, und die der objektiven Bewertung so gut wie keinen Spielraum läßt, — alle diese Treuen und Dankbaren geben nicht, was die von der Person des Meisters sich allmählich loslösende Nachwelt braucht. Kapps Liszt-Buch zeigt all die Vorzüge: knappe, dabei übersichtliche Darstellung, Beschränkung auf das Wesentliche bei aller Berücksichtigung von Einzelheiten, wohltuende Wärme, volle Wahrheitsliebe. Den höchsten Vorzug bildet die psychologisch-feinfühlige Entwickelung des Äußeren aus dem Inneren, die Erklärung des Lebensganges aus all den seelischen und geistigen Beweggründen, wie sie Liszts ganzes Dasein durchfluteten.

Pressburger Zeitung: Bei Schuster & Loeffler, dieser modern führenden Berliner Buchhandlung auf dem Gebiete der Musik, wurde eine neue Liszt-Biographie in geschmackvoller Ausstattung und mit reichem, belehrendem Bilderschmuck verlegt und soeben ausgegeben. Man hat dieses vornehme Liszt-Buch als eine „wirkliche Biographie dieser gewaltigen Künstlererscheinung" einzuschätzen. Möge diese fesselnde Schilderung des Lebensganges von Liszt jeder, der Musik liebt, der Musik treibt oder ausübt, lesen. Diese Liszt-Biographie ragt in unserer Stadtbibliothek als geistiges, freudig aufgestelltes Ehrenzeichen für Preßburg auf.

Schuster & Loeffler, Berlin W 57

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

HUGO WOLF

von

Ernst Decsey

in Prachtband

Mk. 14.—

Das nächste

Sonderheft

der

MUSIK: WIEN

erscheint am 30. Dezember

Preis Mk. 1.—

Selbst-Unterrichts-Briefe:

Konservatorium der gesamten Musiktheorie. Bearb. von den Königl. Professoren u. Musikdirektor. Blumenthal, Oesten, Pasch, Schröder, Hofkapellmstr. Thienemann, Oberlehrer Dr. Wolter. — **Vollständig in ca. 52 Lieferungen à 1.25 M., im Abonnement à 90 Pf. Monatl. Teilzahlungen. Ansichtssendungen bereitwilligst. — Das Konservatorium bietet das gesamte musiktheoretische Wissen, das an einem Konservatorium gelehrt wird. Verlag von Konnegen & Hachfeld, Potsdam 28.**

Soeben erschienen!

Neue Ausgabe des ersten Werkes über

Vierteltöne.

Zwei Konzertstücke für Violoncello und Klavier von Richard H. Stein

op. 28
(22 Quartseiten Text)
Preis 2.— Mk.

Verlag von EISOLDT & ROHKRÄMER, Berlin-Tempelhof.

Schriftstellern

bietet sich vorteilhafte Gelegenheit zur **Publikation ihrer Arbeiten in Buchform.** Anfragen an den Verlag für Literatur, Kunst und Musik, Leipzig 75.

Komponisten

Bedeutender Musikverlag mit Verbindungen in allen Weltteilen übernimmt Kompositionen, trägt teils die Kosten. Offerten sub M 20 an **Haasenstein & Vogler, A.-G., Leipzig.**

Für gut kritisierte

vieraktige Oper

(histor.-pfälz. Episode)

wird ein gewandter Komponist gesucht. Gefl. Off. an Bruno Volger, Verlag in Leipzig-Gohlis, Jägerstraße 8.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZWEI HERVORRAGENDE NEUERSCHEINUNGEN

HUGO SALUS
Römische Komödie

Drei Akte

Umschlagzeichnung von Prof. Walter Tiemann

Preis geheftet 2 Mark, in Leinen gebunden 3 Mark

Wir werden der „Römischen Komödie“ bald auf den deutschen Bühnen begegnen. Nach der erfolgreichen Breslauer Uraufführung hat eine größere Anzahl Bühnen die Komödie zur Aufführung angenommen. Über die Breslauer Premiere berichtet:

Frankfurter Zeitung: . . . zugleich hat er eine überraschende Sicherheit in der theatralischen Technik, in der Führung der Handlung, in der Verwirrung und graziösen Lösung der zu einem reizvollen Gewebe verflochtenen Fäden eines heiteren Intrigenspiels bekundet. Ein kühnes Motiv wird mit großem Geschick ausgebeutet . . . Das ist mit der Formeleganz eines Rostand und Fulda, wenn auch in ungereimten Jamben und mit feinen psychologischen Wendungen, gegeben. So errang die mit den vornehmsten Mitteln des aristokratischen Lustspiels wirkende Komödie einen vollen, ehrlichen Erfolg.

Hugo Salus' „Römische Komödie“ wurde von folgenden Bühnen zur Aufführung erworben:

Neue Wiener Bühne, Wien; Kgl. Deutsches Landestheater, Prag; Tschechisches Nationaltheater, Prag; Schauspielhaus, Breslau; Hoftheater, Dessau; Stadttheater in Graz, Zürich usw.

ADOLF KÖSTER
Die zehn Schornsteine

Erzählungen

Umschlagzeichnung von Th. Th. Heine

Preis geheftet 3 Mark 50 Pf., in Leinen gebunden 5 Mark, in Liebhaber-Halbfranzband 6 Mark 50 Pf.

Adolf Köster, dessen Novellen schon in den vornehmsten deutschen Zeitungen und Zeitschriften Aufsehen erregt haben, wird mit seinem ersten Buche sicher in die vorderste Reihe der deutschen Erzähler treten. Kein tastender Anfänger spricht aus diesen feinen und originellen Geschichten, sondern eine starke, geschlossene Persönlichkeit, die sich ihres Weges wohlbewußt ist, ein reifer Künstler, der uns Eigenes in eigner Form zu geben hat, ein Mann, der viel erlebt hat und, was ihm begegnete, temperamentvoll zu packen und lebendig vor unsere Augen zu stellen weiß. Hier ist einmal einer, dem man mit Sicherheit voraussagen kann, daß sein Name mit hohen Ehren bei allen genannt werden wird, die höhere Ansprüche an ihre Lektüre stellen. Zudem ist Adolf Köster in der Wahl seiner Stoffe so glücklich, daß auch die weiteren Publikumskreise, denen die dichterische Feinheit dieser Erzählungen nicht so einleuchten kann wie dem Kenner, mit Spannung und Freude genießen werden, was er ihnen zu bieten hat. Ein starker Erfolg dieser „Zehn Schornsteine“ kann nicht ausbleiben.

ALBERT LANGEN, VERLAG, MÜNCHEN 48

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzerte in Westdeutschland

(Rheinprovinz, Westfalen, Hessen - Nassau,
Großherzogtum Hessen und Elsaß-Lothringen)

vermittelt die

Westdeutsche Konzert-Direktion Trier

Inhaber: **Augustus Day**, ehem. Großh. Hess. Hofopernsänger.

Trier a. d. Mosel. — Bureau: Palaststraße. — Fernspr. No. 365.
Telegramm-Adresse: Musikday, Trier.

Sprechstunden: An Wochentagen von 11 bis 1 und von 4 bis 6 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 11 bis 1 Uhr.

Die Direktion vermittelt Künstler-Engagements bei Konzertgesellschaften, Musikvereinen und Gesangchören innerhalb der genannten Bezirke, welche zu ihren Veranstaltungen solistische Kräfte irgendwelcher Art zuziehen, ebenso Bühnengastspiele und -engagements und erteilt unentgeltlich Rat und Auskunft in allen Konzert- und einschlägigen Angelegenheiten.

Arrangements von Konzerten jeder Art. Vollständige Besetzung von Oratorien und grösseren Konzertgesangwerken. Ensemble-Engagements. Künstler-Tournees für In- und Ausland. Klavier- und Lieder-Abende. Kammermusik-Soireen, musikalische Veranstaltungen mit und ohne Orchester.

Vertretung nur erstklassiger Künstler und Künstlerinnen, darunter Namen allerersten Ranges. Künstlerliste sowie ausführliche Repertoire und Kritiken stehen den sehr verehrten Herren Musikdirektoren und den pp. Konzertvorständen auf Verlangen gerne zur Verfügung.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Für jeden Musikfreund unentbehrlich:

Illustrierter Tonkünstler-Kalender

Biographische Notizen aus allen Zweigen des musikalischen Schaffens
Mit mehr als 700 Musikerporträts. Herausgegeben von Josef Seiling

Preis M. 3.—

Der Illustrierte Tonkünstler-Kalender, ein ganz neuer Typus der Kalender-Literatur, weit mehr als ein einfacher Abreiß-Kalender, ein Nachschlagewerk von umfassender Bedeutung, ist für jeden unentbehrlich, der in irgendeiner Beziehung zur Musik steht. Jeder Konzertdirigent, Bühnenleiter, Sänger, jede Sängerin, jeder ausübende Künstler, Musikschriftsteller usw., überhaupt jeder Musikfreund findet in ihm Aufklärung über alle Ereignisse des Musikgebietes, rechtzeitige Erinnerung an alle wichtigen Daten. Er enthält die wichtigsten biographischen Daten aus Vergangenheit und Gegenwart, alle nur irgend wünschbaren Angaben über die Erstaufführungen von Symphonien, Chorwerken, Oratorien, Opern, Operetten. Als Abreiß-Kalender mit für drei Jahre ausreichendem Kalendarium und zugleich auf Grund eines ganz neuartigen technischen Arrangements als ein in seiner Gesamtheit bestehen bleibendes Buch zu benutzen. Ein überaus reiches Bildermaterial, 732 Porträts, macht den Tonkünstler-Kalender jedem Musikfreunde besonders wertvoll. Die Ausstattung, besorgt von Paul Renner, ist ganz eigenartig und bis ins Kleinste künstlerisch durchgearbeitet. Die geringe Ausgabe trägt während dreier Jahre täglich reiche Frucht.

Werke von Rudolf Louis:

Die deutsche Musik der Gegenwart

Mit zahlreichen Porträts und Notenfaksimile-Beilagen. — Geheftet M. 6.—
in Halbleder gebunden M. 8.50

Dieses Werk Rudolf Louis', des Verfassers der glänzend gewürdigten Berlioz-, Liszt- und Bruckner-Biographien, gibt die erste abgerundete Darstellung der Musik und der musikalischen Bestrebungen seit Richard Wagner.

Karl Krebs schreibt in „Der Tag", Berlin, u. a.: „Die deutsche Musik der Gegenwart" von Rudolf Louis ist ein Buch, dessen Lektüre Musikern und Musikfreunden nicht dringend genug empfohlen werden kann; denn die Art, wie hier ein kluger und geistreicher Mann in das Getriebe der Musik, die um uns lebt, hinein leuchtet, wird jedem Gewinn bringen, sei es, daß sie ihn dunkel Geahntes klar erkennen läßt, sei es, daß sie seinen Widerspruch reizt und ihn zwingt, den angerührten Problemen weiter nachzudenken."

Anton Bruckner

Mit 14 zum Teil unveröffentlichten Porträts und Faksimiles. — Geh. M. 5.—, geb. M. 7.—

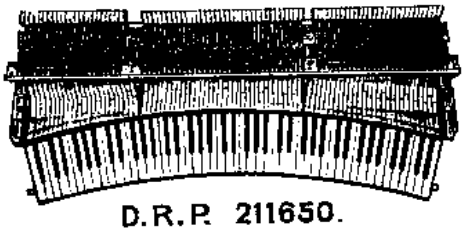
„Süddeutsche Monatshefte": „Mit seinem ‚Anton Bruckner' hat Louis ein rundes, sprechend ähnliches, in der höchst wirksamen, aber nie äußerlich effektvollen Verteilung von Licht und Schatten ganz ausgezeichnetes Charakterbild gegeben."

Dr. Edgar Istel in der „Neuen Musikerzeitung", Stuttgart: „So möge jeder, der sich mit dem großen, immer noch nicht voll gewürdigten Meister näher befassen will, zu diesem hervorragenden Buch greifen, das in einer Reihe von illustrativen Beigaben eine schätzenswerte Bereicherung erfahren hat."

Verlagskatalog ein künstlerisch ausgestattetes Buch von 120 Seiten mit Selbstwürdigungen und Bildnissen der Autoren, sowie Spezialprospekte auf Verlangen vom Verlag

Georg Müller Verlag München

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



D.R.P. 211650.

Clutsam-Klaviatur

Gespielt und empfohlen von Künstlern und Pädagogen allerersten Ranges. Auskunft erteilt und Prospekte in allen modernen Sprachen versendet Clutsam-Klaviatur G. m. b. H., Berlin W, Schöneberger Ufer 20 (Potsdamer Brücke).

Das schönste und vornehmste Geschenk für jeden Musikfreund

Autographen-Album

:-: in Liedern :-: moderner Meister

enthaltend ein vollständiges Lied mit Pianofortebegleitung von

:: D'ALBERT :: DRAESEKE :: HUMPERDINCK :: KIENZL :: A. MENDELSSOHN :: REGER :: REINECKE :: RHEINBERGER :: A. RITTER :: SCHILLINGS :: SINDING und RICHARD STRAUSS

in der faksimilierten Originalhandschrift der Komponisten nebst deren Porträts und Namenszügen. Text deutsch, engl., französ. Preis 5.—Mk. in künstler. Einband

Autogramme berühmter Persönlichkeiten zu erwerben, ist sonst nur den Bevorzugten möglich, die über sehr reiche Mittel verfügen. Wenn deshalb hier zwölf Lieder der gefeiertsten Meister der Gegenwart in Originalhandschriften für einen erstaunlich billigen Preis geboten werden, so kann das Autographen-Album als ein für jede Gelegenheit passendes Geschenkwerk wie auch zur Anschaffung für die eigene Bibliothek um so mehr empfohlen werden, als es durch seine vornehme und eigenartige Ausstattung jedem Bücherfreunde Freude machen muß.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

VERLAG VON ROB. FORBERG IN LEIPZIG

Unentbehrlich für jeden Violin- und Klavierspieler!

Mein System des Übens für Violine und Klavier

auf psycho-physiologische Grundlage von **Goby Eberhardt.**

82 Seiten Text und Noten im Format 31 : 23 mit 14 Abbildungen. **Preis 5 M. in Leinen gebunden 7 M.**

Nach jahrelangen Studien hat der berühmte Tonkünstler zum Nutzen und Heile Tausender von Violinisten und Pianisten ein System erfunden, das überraschende Erfolge gezeitigt hat. Goby Eberhardt bezeichnet sein System als das

Geheimnis Paganinis,

welches der letztere bekanntlich der Nachwelt in Aussicht gestellt hatte.

Die gesamte Presse hat in spaltenlangen Berichten von der Erfindung des Meisters gesprochen, und Zeitschriften wie die „Woche", „Zeit im Bild", „Berl. Ill. Zeitung", „Reclams Universum" u. a. m. haben sein Bild gebracht.

Die Nutzanwendung dieses Systems ist in nachfolgenden Heften gegeben:

Studienmaterial zu seinem neuen System des Übens für Violine:

I. Übungen für Anfänger zur schnellen Entwicklung der Fingerkraft und Intonation, 84 Seiten Text und Noten (31 : 23). Preis 3 M., gebunden 4 M.
II. Vorübungen zum Doppelgriffspiel 43 Seiten (31 : 23). Preis 3 M., gebunden 4 M.
III. Technik der Bogenführung 2 Teile à 44 Seiten (31 : 23). Preis à 3 M., gebunden à 4 M.
IV. Tägliche Übungen 63 Seiten (31 : 23). Preis 3 M., gebunden 4 M.

Hier einige Urteile erster Autoritäten über Goby Eberhardts neues Werk:

Professor HERMANN RITTER nennt dasselbe „ein epochemachendes Werk".

H. HILDEBRANDT, Paris, sagt: „Das Werk wird von Künstlern und Studierenden in jeder Phase ihrer Karriere stets mit größtem Vorteil benutzt werden."

RENÉ ORTMANN will es von seinen Schülern einführen lassen.

ARTUR HARTMANN sagt: daß das System einfach und anziehend ist, und da es die Technik wunderbar fördert, viel Zeit und Nervenkräfte spart.

KARL MÜLLER-BERGHAUS schreibt, daß er trotz seiner 70 Jahre durch das Goby Eberhardtsche System viel von der Geschmeidigkeit seiner linken Hand wiedererlangte.

Professor WILHELMJ bezeichnet die Methode Goby Eberhardts als ein geniales Werk, welches zur universellen Benutzung gelangen wird.

Goby Eberhardts System ist u. a. offiziell eingeführt in der Royal Academy, London und dem Royal College of Music in London usw.

Verlag von Gerhard Kühtmann in Dresden-A.

Soeben erschien Der blaue Phönix :: völlig :: kostenlos!

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen

(der letzte Wagner-Brief-Band)
erlebte soeben nach drei Wochen

die dritte Auflage

Preis: geheftet : : : : : M. 7.–
= in Leinen : : : : M. 8.–
= in Halbfranz : : M. 9.–

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzert-Direktion Hermann Wolff, Berlin

Saal Bechstein: 28. Dez.: Wanda Grudzinski (Viol.). 29. Dez.: Egon Ludeš (Viol.) II. 30. Dez.: Ludwig Breitner (Klav.). 3. Jan.: Enid Brandt (Klav.). 4. Jan.: Alfred Hecht (Klav.).
Beethoven-Saal: 29. Dez.: Frieda Reher (Klav.). 30. Dez.: Irma Sanger-Sethe (Viol.) m. Orch. 3. Jan.: Egon Petri II (Klav.). 4. Jan.: Franz von Vecsey II.
Singakademie: 3. Jan.: Novitäten-Abend. Gesang u. Klavier, Ausführ. Künstler: Julia Culp u. Johann Wyzman. 4. Jan.: Maria Freund (Ges.) II.
Philharmonie: 19. Dez.: Generalprobe zum Extra-Konzert unter Leitung von Arthur Nikisch: Beethoven, IX. Symphonie. 20. Dez.: Extra-Konzert unter Leitung von Arthur Nikisch: IX. Symphonie.
Klindworth-Scharwenka-Saal: 19. Dez.: Bruno Hinze-Reinhold.
Blüthner-Saal: 28. Dez.: Mayer-Mahr-Dessau.



Bildschön

macht ein zartes reines Gesicht, rosiges jugendfrisches Aussehen, weisse sammetweiche Haut und ein blendend schönen Teint. Alles dies erzeugt die allein echte

Steckenpferd Lilienmilch Seife

von Bergmann & Co Radebeul

à 50 ₰ überall zuhaben

Über

Robert Mayrhofer

Die Organische Harmonielehre

siehe die große Besprechung auf Seite 346 u. ff. dieses Heftes! Jede Buch- und Musikalienhandlung legt das Werk (4 Mk.) zur Ansicht vor!

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EINGELAUFENE NEUHEITEN

BÜCHER

Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. 21 (Ergänzungsband). (Mk. 10.—.) Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Karl Storck: Geschichte der Musik. Mit Buchschmuck von Franz Stassen und einem Bilde Beethovens. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Lieferung 9—12 (je Mk 1.—). Muth'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1909.

Alexander Eisenmann: Schiedmayer & Soehne, Hofpianofortefabrik Stuttgart; Vorgeschichte, Gründung und fernere Entwickelung der Firma 1809–1909.

J. F. Mosel: Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes. Mit einer Einleitung und Erläuterungen neu herausgegeben von Eugen Schmitz. Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München 1910.

Julius Kapp: Franz Liszt. (Mk. 10.—) Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1909.

Theo Schäfer: Befreiung. Neue Gedichte. Verlag: Kesselring'sche Hofbuchhandlung, Frankfurt a. M. 1909.

Ernst Friedegg: Briefe an einen Komponisten. Musikalische Korrespondenz an Adalbert von Goldschmidt. Harmonie, Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst, Berlin.

Erich Kloss: Richard Wagner im Liede. Verse deutscher Dichter. Buchschmuck und Illustration von Franz Stassen. Ebenda.

Reclams Universal-Bibliothek. Neueste Erscheinungen der dramatischen Abteilung. No. 5144: „Mutter und Tochter", Drama in drei Akten von Paul Heyse. No. 5146: Drei Satiren des Lucian, für die deutsche Bühne bearbeitet von Paul Lindau (je Mk. 0.20). Verlag: Philipp Reclam jun., Leipzig.

G. Oberlander: Die Lehre von den Kirchentonarten und die Bildungslehre der deutschen Volkslieder nach den Kunstgesetzen der urgermanischen Dichtermusikschule aus vorhomerischer Zeit, geschöpft aus deren Kunstwerken in der Beispielsammlung „Zweihundertundein Choräle in den Kirchentonarten für die evangelische Kirche". Verlag: Karl Klinner, Leipzig 1909.

Der Singverein in Graz in den ersten 40 Jahren seines Bestehens (1866/67—1905/06). (Kart. Mk. 3.—). Selbstverlag, Graz 1909.

Max Burkhardt: Führer durch die Konzertmusik. Volkstümliche und allgemein verständliche Ausführungen über zirka 1500 Werke von 114 Komponisten mit 260 Musikbeispielen. Mit 16 Porträts. (Geb. Mk. 1.—) Globus-Verlag, Berlin G. m. b. H.

J. C. Eschmanns Wegweiser durch die Klavierliteratur, herausgegeben von Adolf Ruthardt. Siebente Auflage. (Mk. 2.50.) Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

MUSIKALIEN

Hans Reber: Fünf Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (Mk. 2.50.) Verlag: Ernst Germann & Co., München.

Adolf Klages: Sechs alte Volkslieder aus Wales nach der Aufzeichnung des John Parry mit deutschem und englischem Text, übersetzt und unter Hinzufügung einer verbindenden Dichtung für Baritonsolo, Männer- oder gemischten Chor mit Orchester- oder Klavierbegleitung bearbeitet. op. 24. (Klavierauszug Mk. 2.—, Textbuch Mk. 0.30.) Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde.

Fr. Chopin: Œuvres complètes, revues, doigtées et soigneusement corrigées d'après les éditions de Paris, Londres, Bruxelles et Leipsic par Charles Klindworth. Seule édition authentique. Album, choix des plus célèbres compositions. (Mk. 2.—) Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Max Reger: An Zeppelin (J. Christ. Glücklich). „Du, der die Menschheit stolz und kühn emporführst über Grüfte." Für Gesang und Klavier (Mk. 1.—); für vierstimmigen Männerchor a cappella (Partitur Mk. 0.60). — Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Adam Hiller für Orchester. op. 100. Für Klavier zu vier Händen von Otto Singer. (Mk. 6.—) — Mehrstimmige Gesänge für Frauenstimme. op 111a: Drei Duette für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung (je Mk. 1.50). — Präludium und Fuge No. 2 (g-moll) für die Violine allein. (Mk. 2.—) Ebenda.

Ignaz Paderewski: Canzone (Chant sans paroles) pour Piano. (Mk. 1.50.) Ebenda.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

EINGELAUFENE NEUHEITEN (ferner):

Oscar Meyer: Das Gewitter (Gustav Schwab), Ballade für eine Bariton- oder Mezzosopranstimme und Pianoforte oder großes Orchester nebst obligatem Klavier und Orgel. (Für Klavier und Gesang Mk 2.-) Ebenda.

Leo Weiner: Streichquartett No. 1 (Es-dur). op 4. (Für Klavier zu vier Händen Mk. 6.—) Streichtrio No. 1 (g-moll). op. 5. (Stimmen Mk. 6.) Ebenda.

Joseph Szulc: Romanze für Violine und Klavier. op. 70. (Mk. 1.50.) — Oberek-Fantaisie für Klavier. op. 79. (Mk. 2.—) Ebenda.

Neue größere und kleinere Orgelstücke zur Übung sowie zum gottesdienstlichen und Konzertgebrauch, herausgegeben von Johannes Diebold. III. Band. (brosch. Mk. 6.-) Verlag: Otto Junne, Leipzig 1909.

Wilhelm Berger: Pharao (Moritz Graf v. Strachwitz), für Männerchor. op. 101. (Partitur Mk. 1.80.) Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Josef Reiter: Vierstimmige Männerchöre. op. 81: „Sing, Seelchen, sing!", Weihnachtslied von A. A. Naaf (Partitur Mk. 1.—); op. 91: „Daheim" von Prinz Emil von Schönaich-Carolath (Partitur Mk. 1.—) Ebenda.

Camillo Hildebrand: Vier Männerchöre. op 12. (Partitur je Mk. 0.80) Ebenda.

Ferdinand Rebay: Leicht ausführbare kirchliche Fest-Kantaten. op 29 No. 1: Weihnachts-Kantate für gemischten Chor, Sopran- und Baritonsolo, Violinsolo und Orgel. (Orgelpartitur Mk. 2.—); No. 2: Totenfest-Kantate für gemischten Chor, Baritonsolo, Soloquartett und Orgel. (Orgelpartitur Mk. 2.-) Ebenda.

Othmar Schoeck: Acht Lieder op. 17. (No. 1, 5, 6 je Mk. 1.—, No. 2 Mk. 0.80, No. 3 Mk. 1.20, No. 4, 7, 8 je Mk. 1.50.) Ebenda.

Selim Palmgren: „Jugend". Sechs lyrische Stücke für Klavier. op. 28. (No. 1, 2 und 5 je Mk. 1.25, No. 3, 4 und 6 je Mk. 1.—). Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Hugo Kaun: Geistliche Gesänge (George Paul Sylvester Cabanis). „Nach der Trauung", „Weihnachtsstimmung", „Ostern", „Pfingsten" (je Mk. 1.50.) Verlag: Albert Stahl, Berlin W.

K. Schurzmann: Vier Lieder für eine Singstimme und Klavier. (Mk. 1.50.) Ebenda.

Hugo Schlemüller: Acht lustige Stückchen für junge Pianisten. op. 17. (Mk. 2.—) Verlag: Hugo Schlemüller, Frankfurt a. M.

Bernhard Dessau: Cavatine (Mk. 1.80) und Walzer (Mk. 2.50) für Violine mit Klavierbegleitung. op. 43. Saltarello für Violine mit Klavierbegleitung. op. 44. (Mk. 2.50.) Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Johannes Palaschko: Albumblätter. Drei Stücke für Violine mit Klavierbegleitung. op. 50. (Mk. 2.—) Ebenda.

Tor Aulin: Gottländische Tänze in Bearbeitung für Violine und Klavier. op. 23. (Mk. 4.—) Ebenda.

Joseph Achron: Dans l'intimité. Deux morceaux pour Violon seul. op. 19. No. 1: Improvisation (Mk. 1.—); No. 2: Plaisanterie musicale sur l'air populaire „Oh, du lieber Augustin" (Mk. 2.—) Ebenda.

W. A. Mozart: Gavotte. Transcription pour Violon avec accompagnement de Piano par Leopold Auer. (Mk. 2.—) Ebenda.

Wilhelm Platz: Ausgewählte Lieder und Duette für eine Singstimme und Pianoforte (aus „Hundert Lieder"). Ausgabe für mittlere Stimme. Mk. 3.—) Albert Auers Musikverlag, Stuttgart.

Sigfrid Karg-Elert: Sonate No. 1 (A-dur) für Klavier und Violoncello. op. 71. (Mk. 6.—) Verlag: Carl Simon, Berlin.

G. Winter: Zwölf alte deutsche Volks-Weihnachtslieder für zwei Singstimmen und Klavier bearbeitet. op. 57. (Partitur Mk. 1.60; Textbuch Mk. 0.20.) Verlag: L. Schwann, Düsseldorf 1909.

A. Sartorio: Modern method for the Pianoforte. op. 342. English by John A. Preston. Book I. (Mk. 1.50.) Verlag: The B. F. Wood Music Co., Boston.

S. Barmótin: Zehn Klavierstücke. op. 6. (Mk. 3.50.) Verlag: M. P. Belaïeff, Leipzig 1907.

Felix Blumenfeld: „Glocken." Suite für Klavier. op. 40. (Mk. 0.80.) Ebenda 1909.

A. Scriabine: Quatre morceaux pour Piano. op. 56. (Mk. 0.80.) — Deux morceaux pour Piano. op. 57. (Mk. 0.60.) Ebenda 1908.

Alexander Winkler: Trois morceaux pour Piano. op. 15. (Mk. 1.20) Ebenda 1909.

Alessandro Scarlatti: Harpsichord and Organ music, edited by J. S. Shedlock. (Teil VIII, IX je 5 sh.) Verlag: Bach & Co., London.

Nelly van der Linden van Snelrewaard-Boudewijns: 4e Bundel Kinderliedjes (fl. 0.90). Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Einsendungen sind nur an die Redaktion zu richten. Besprechung einzelner Werke vorbehalten. Für die Besprechung unverlangt eingesandter Bücher und Musikalien, deren Rücksendung keinesfalls stattfindet, übernehmen Redaktion und Verlag keine Garantie.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Oranienburgerstr. 14. **Theodor Kurth** Oranienburgerstr. 14.

Kunstgeigenmacher.

Spezialität: Erbauung von Violinen und Violoncelli, gleichwertig erstklassigen italienischen Meisterwerken.

Methode: Ausarbeitungen nach den Prinzipien Stradivari und auf Grund dreissigjähriger Praxis.

Das Holz meiner Kunstwerke wird nicht mit Kali, Holzessig oder anderen schädlichen Substanzen altgebeizt, daher ein Nachlassen des Tones unmöglich. Dieselben versehe ich mit meinem selbstgefertigten italienischen Öllack, welcher sich dem Holz anschmiegt und dem Instrument den italienischen Charakter verleiht.

Anerkennungsschreiben nur von Musiktreibenden, die ihre Instrumente bei mir käuflich erworben haben.

Konservatorium der Musik

KLINDWORTH-SCHARWENKA,

verbunden mit einer Opern- und Schauspielschule.

Genthinerstr. 11, im eigenen Gebäude. Zweiganstalt: Uhlandstr. 53.

Direktorium: Prof. X. Scharwenka, Prof. Ph. Scharwenka, Kapellm. R. Robitschek.

Seminar zur Ausbildung für das Lehrfach. — Chor- und Orchesterklassen. — Schule für sämtl. Holz- und Blech-Blasinstrumente. — Kammermusikklassen. — Klassen f. Theorie u. Kompositionen (deutsch u. englisch). — **Abteilung für Musikwissenschaften** (deutsch u. englisch).

Aufnahmen wöchentlich von 11—1 u. 3—6. Eintritt jederzeit. — Prospekte und Jahresberichte durch das Sekretariat der Hauptanstalt und durch die Zweiganstalt.

Olga de Rubini **Hofopernsängerin a. D.**
Gesangunterricht bis zur Bühnenreife
Berlin W 30, Eisenacherstrasse 103. Sprechstunde 4—6 Uhr.

Akademie für Musik
JOHN PETERSEN
(Konservatorium und musikpädagogisches Seminar)

Berlin W., Nürnbergerstr. 24 a, Ecke Augsburgerstr.
nahe Stadt- und Hochbahn (früher Kurfürstenstr. 85 u. 111)

Vollkommene Ausbildung in allen Fächern f. Konzert u. Oper. — Elemen tar-Klassen.

Freistellen für Unbemittelte.
Es wird **nur im Sinne von Privatstunden** unterrichtet!

An den Ensemble-, Chor-, Theoriestunden und Vorlesungen können auch Nichtschüler teilnehmen. Privatstunden in- und ausserhalb des Hauses. Aufnahme jederzeit. Prospekte gratis. Sprechst.: 5—6.

Musikinstrumente
für Orchester, Schule und Haus



Großes Lager guter alter Geigen. Preisliste frei.

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.
Geschäftsräume: St. Petersburg, Moskau, London.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen



Mandolen
Lauten
Guitarren
anerkannt die besten Marken
(nur echt, wenn mit Original-Unterschrift
F. Del Perugia).
Allein-Debuet
für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest
(Oesterreich).
Catalogue gratis. o Absolute Reihenfolge.
Wiederverkäufer gesucht.

Original-Einbanddecken
zur
MUSIK
pro Quartal
nur 1.00 Mk.
durch
jede Buch- und Musikalienhandlung.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstrasse 8—9.

Frequenz im Schuljahr 1908/1909: 1179 Schüler, 117 Lehrer.
Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte.** Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztig.**
Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.
Beginn des Schuljahrs 1. September. Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.
Sprechzeit 11—1 Uhr.

Eichelberg'sches Konservatorium

Direktor: Paul Elgers

Opern-, Schauspiel-, Bläser-Chor- und Orchester-Schule

I. Charlottenstr. 28 Sprechst. 12—1 u. 5—6 Uhr **Ausbildung in allen Fächern der Musik** II. Eislebenerstr. 18 Sprechstunden 3½—4½ Uhr

Elementar-Klavier- u. Violin-Schule für Kinder von 6 Jahren an

Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei.

Martha Braun Sopranistin. Gesangschule. Ausbildung für Oper und Konzert
BERLIN W 50, Neue Ansbacherstrasse 15.

Fritz Masbach
Ausbildung im Klavierspiel
Berlin W.,
Uhlandstraße 39.
Konzertdirektion
Eugen Stern, Berlin.

Gustav Kantorowicz
Theorie, Komposition, Klavier
Berlin W
Nürnbergerstr. 19, Gartenh.

Spedition Berlin
A. WARMUTH
Hofspediteur Sr. Königl. Hoheit d. Prinzen Georg von Preussen
BERLIN
C 2, Hinter d. Garnisonkirche 1a
NW 7, Schadowstrasse 4/5
W 15, Joachimsthalerstrasse 13.
Beförderung von Reisegepäck
∴ als Fracht- und Eilgut ∴
Empfangnahme und Zustellung
ankommender Reiseeffekten.

Theodor Prusse = **Pianist u. Konzertbegleiter.** =
Für Unterricht schriftliche Anmeldung erbeten.
BERLIN W 50, Passauerstrasse 39 III.

Fritz Krüger

Dirigent des Mengeweinschen Oratorien-Vereins, Chordirigent an der Bethlehemskirche, Komponist und Gesanglehrer
Berlin-Schöneberg, Tempelhoferstr. 17 III
= Sprechzeit: Dienstag und Freitag 2—3 =

Fritz Rückward,

Dirigent des **Brahms-Vereins** zu Berlin (früher Musikalische Vereinigung) und des **Zehlendorfer Chor-Gesangvereins.** **Berlin W 15,** Kaiser-Allee 14 I

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Emmy Kloos Lieder- und Oratoriensängerin (lyrisch und dramat. Sopran)
Gesangspädagogin. Sprachfehler (Stottern usw.) werden in kurzer Zeit beseitigt.
Frankfurt a. M., Merianstr. 39. Sprechstunde 1—3.

Nicoline Zedeler (Schule Theodore Spiering) · Violinvirtuosin und Lehrerin · Berlin W, Bambergerstr. 19.

Karl Götz Bariton Lieder-Sänger **Erster Loewe-Interpret**
FRANKFURT a. M., Steinweg 7 C. A. André, Musikhaus.

Georg Wohlstein Konzert- u. Oratoriensänger (Tenor)
Gesanglehrer. Partie- u. Ensemblestudium
Berlin W 35, Potsdamerstr. 118.

E. Ferrier **Musikpädagoge, Klavierkünstler.**
Charlottenburg 5, Schloßstraße 62.

Adolf Göttmann
Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Hanna Mara Opernsängerin · Sopran (hochdramatisch)
Unterricht im Bühnen-, Konzert- ∴ ∴ und Kirchengesang: ∴ ∴
deutsch — englisch — französisch — italienisch.
Berlin W, Nassauischestr. 57. :: Fernspr. Wi. A. 4426. :: Anmeldungen schriftlich erbeten.

Karl Kämpf Komponist und Konzertbegleiter (Klavier und Harmonium)
Berlin-Schöneberg, Stubenrauchstr. 1. Telephon VI, 1117.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin
Unterricht. Kammermusikspiel.
Berlin-Wilm.,
Pfalzburgerstr. 58 III.

Lola Rally Kgl. Sängerin * Hoher Sopran * Konzert und Oratorien
BERLIN W, Neue Winterfeldstraße 30.

Bruno Plothow Korrepetitor * Künstlerische Begleitung
Lehrer für Kunstharmonium
BERLIN W 57, Elssholzstr. 3 Hpt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stimmbildung und Stimmgymnastik!

Richtiges, zweckentsprechendes Üben, bedingt durch tägliche Aufsicht; daher schon nach kurzer Zeit sicheres Urteil über Fähigkeiten.

Ziel ist: Erfolgreiches Weiterarbeiten ohne tägliche Aufsicht.

Sprechstunde 4—5.
Prospekt wird gern übersandt.

Gustav Kirchberg, Charlottenburg,
Mommsenstr. 6.

Anna Stephan

(Altistin) ▫ Konzert- u. Oratoriensängerin
Charlottenburg,
Berlinerstraße 39.

Berthold Knetsch
Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.
Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)
Ausführliche Prospekte unentgeltlich.

MARIE DUBOIS

Pianistin
4 Square St Ferdinand **Paris** 17e
Engagements - Konzertbureau Emil Gutmann, München.

PAUL ELGERS
Violin-Virtuose
Direktor des Elgelbergschen Konservatoriums
Ausbildung im Violinspiel
Sprechstunde 12—1, 5—6
im Konservatorium Charlottenstr. 28.

Gesang-Schule für Damen
Marie Pfaff ▫ Berlin W
Kaiserallee 181, Gth.
Sprechstunde 11—12 außer Sonntags

Frau Grethe Baur

Gesangspädagogin (Mezzosopran)
Gewissenhafte Stimmbildung
Opern ▫ Konzert ▫ Sologesang
Sprechstunde 1—3. **W 50, Achenbachstr. 3**

Else Sievert

Konzertsängerin.]
Lehrerin für Gesang am Sternschen Konservatorium.
Montag und Donnerstag 3—5. **Ansbacherstr. 32, I.**

Eduard E. Mann,

Tenor. Konzert- und Oratorien-Sänger.
Gesang-Unterricht. Stimmbildner.
Lehrer an der Hochschule d. Kgl. Konservatoriums.
Dresden-A., Schnorrstraße 28.
Sprechzeit: 3—4 Uhr.

Ella Schmücker

Konzertsängerin ▬ Sopran
Steglitz-Berlin, Belfortstraße 14.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jesco von Puttkamer.

Tenor. Schüler von Stockhausen und Prof. Eduard Gaertner, Wien. **Einzelunterricht im Kunstgesang** (deutsch, französisch, italienisch). **Ausbildung für Oper. Technische Stimmbildung und besondere Pflege des bel canto.**

Charlottenburg, Giesebrechtstr. 7. Sprechstunde 3—4 Uhr.

Leo Liepmannssohn · Antiquariat
Berlin SW 11, Bernburgerstraße 14.
Spezialität: **Musikliteratur — Praktische Musik Musikerporträts — Autographen.**
Nicht Vorrätiges wird rasch und billig beschafft.
Letztersch ienene Lagerkataloge:
Nr. 156 Musiktheorie und -Aesthetik, Akustik, Musikpädagogik. Nr. 160 Beitrage zur Geschichte der musikalischen Notation. Nr. 161, 164, 166 und 168 Deutsche Literatur (A—Z), mit einer Abt., enthalt. musikal. Kompositionen deutscher Dichtungen. Nr. 163 Autographen (Schriftsteller, Gelehrte, bildende Künstler, Schauspieler und Musiker). — Nr. 165 Musiker-Biographien. Nr. 167 und 169 Instrumentalmusik. — Nr. 170 Aeltere Werke zur Musik-Literatur vom 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. — Nr. 171 Musikalische Zeitschriften und Bibliothekswerke. — Ich veröffentlichte ferner: **Desideraten-Liste** musikalischer Werke, die ich zu verlangen bitte.
Ankauf von ganzen Musikbibliotheken, Musikalien- und Autographensammlungen, sow. einzelner wertvolle Stücke gegen bar zu höchsten Preisen.

Hans-Butze Hasse
Geigenkünstler
(Schüler von Carl Halir, Ot. Sevčik, Carl Flesch)
Einzelunterricht — Kammermusik
BERLIN W 30, Münchenerstr. 6
Sprechstunde: Dienstag u. Freitag 3—4 Uhr

Anna von Gabain Pianistin,
Berlin W 15,
Konzert und Unterricht (Methode Carreño). Kurfürstenstr. 111 III r.

Luisen-Konservatorium „West"
Direktion: Emma Woelm. (früher Kaiserallee 207).
Der Unterrichtsplan umfaßt folgende Zweige:
Klavier, Violine, Violoncello, Sologesang, Ensemblespiel, Pädagogik des Klavierspiels, Theorie (allgemeine Musiklehre und Elementartheorie, Harmonielehre), Kontrapunkt und Fuge, Formenlehre, Instrumentationslehre, Partiturspiel.
Berlin-Wilmersdorf, Motzstraße 40. Sprechstunde 4—5. Fernsprecher: Wi. 1760.

Bernhard Irrgang
Charlottenburg, Goethestraße 81.
Königlicher Musik-Direktor, Organist an St. Marien u. an der Philharmonie. Ausbildung im Orgelspiel. Einstudieren von Oratorien.
Anmeldungen schriftlich.

Max Giesswein,
Berlin W 50
Kulmbacherstraße 6.
Opern-, Konzert- und Oratoriensänger (Tenor). Ausbildung aller Stimmgattungen nach physiologisch. u. phonetischen Grundsätzen.
Dramatischer Unterricht.
Schriftliche Anmeldungen erbeten.

Reinhold Vorpahl Langjähr. Lehrer des Mandolinen- u. Guitarrespiels
BERLIN W 50 Nürnbergerstraße 25 Amt Charlottenburg 5016

Verfasser der **„Neuen Reform-Mandolinen-Schule"**, II. Aufl., des **„Schatzkästlein für Guitarre-Freunde"** und **Vorpahls „Mandolinen-Album" I,** eigene Kompositionen des Verfassers, wie auch Arrangements bekannter Musikstücke im mehrstimm. Satz. Neu erschienen: **„Goldenes Album für Mandoline und Guitarre".**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ARNO NADEL Anleitung zum Vom-Blatt-Singen
nach eigener Methode.
BERLIN W 50, Spichernstraße 21.

MARIA LEO Berlin W 57 Pallasstrasse 12 | Ausbildung im Klavierspiel und zum Lehrberuf. Gehörbildung (Tonika - Do - Methode) Kurse für Musikstudierende und -lehrende.

LILLI VON ROY, BERLIN W, Kleiststraße 31. Klavierkünstlerin.
Konzertunterricht im Gesangsvortrag. — Begleitung. — Kammermusik.

KONSERVATORIUM Direktion: OTTILIE V. HANUSCHEWSKI
Ausbildung in allen Fächern der Musik
BERLIN W 57, Steinmetzstraße 42.

Dr. Walter Krone Konzertbegleiter
Berlin NW
Albrechtstr. 16
Fernsprecher III a 8257.

Oscar Wappenschmitt. Klavier, Musikalische Theorie usw.
BERLIN W 30, Landshuterstraße 36. — Schüler H. van Eykens.

Hjalmar Arlberg Bariton. Gesangunterricht.
Berlin W 30, Freisingerstraße 14.

Georg Erler (R. G. Erler) Berlin W 30, Martin Lutherstr. 8 (Ecke Hohenstaufenstraße)
Spezial-Musikalienhandlung und Leihanstalt. Tel. VI, 4886
English spoken On parle français.

Frau Felix Schmidt-Köhne Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Professor Felix Schmidt Ausbildung im Gesang
für Konzert und Oper
BERLIN W 50, Rankestr. 20. Telefon Amt VI, 13293.

Alfred Simon Konzert-Begleitung, Vortrags- und Partien-Studium.
Berlin W 50, Pragerstraße 16.

Sanna von Rhyn Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin.
Gesangspädagogin. Altitalienische Methode.
Dresden-A., Nürnbergerstr. 50.
Sprechstunde 2—4 Uhr. On parle français. English spoken.

Heinrich G. Noren Theorie und Instrumentation
Berlin W, Motzstrasse 52 II.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Luise Geller-Wolter = Altistin = Charlottenburg, Grolmanstr. 28.

WILLI KEWITSCH Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin. Künstler. Gesangunterricht auf naturgemässer Grundlage. ∴ ∴ Atemtechnik und Tonbildung. BERLIN-SCHÖNEBERG, Heilbronnerstrasse 17.

Hedwig Hollatz = Pianistin = Unterricht, Konzertbegleitung, Korrepetition, Partienstudium
BERLIN W, Maaßenstraße 15. Sprechzeit 12-1 Uhr. — Teleph. VI, 14227.

Otto Werth, Bariton Konzert- und Oratoriensänger. Berlin W 30 Münchenerstr. 43 Fernspr.: Amt VI 14186.

Martin Grabert Klavier, Orgel, Harmonielehre, Kontrapunkt.
Kgl. Musikdirektor Steglitz, Albrechtstr. 32.

Käthe Hauffe Lieder- u. Oratoriensängerin
Hoher Sopran
Berlin W. 30, Motzstrasse 16 6th. II.

Albrecht Löffler Violoncello * Solospiel
Kammermusik * Unterricht
Berlin W 30, Kyffhäuserstraße 10 I.
Fernspr. VI, 10412.

CLARA SCHWARZ
Mezzo-Sopran □ Konzertsängerin und Gesanglehrerin
BERLIN W, Spichernstr. 16. □ Sprechstunde 3—5.

Hermann Durra
Unterricht in Kunstgesang und Stimmbildung, sowie in sämtlichen Fächern der Musiktheorie. □ Deutsch und Englisch.
Berlin W 62, Schillstr. 19. Telefon VI, 6427.

Lina Coën Klavierbegleitung — Einstudieren von Liedern
Berlin W, Trautenaustr. 12. Telefon Amt: Wi.A 5128.

Kammersänger **Alexander Heinemann**
Berlin W 50, Pragerstrasse 25 Fernsprecher: Wi. A. 3040.

Dr. Hermann Brause.
Eigene Adresse: Görlitz, Blumenstraße 29a, part.
Konzertvertretung: Jules Sachs und Herm. Wolff, Berlin.

Anna Wüllner Gesanglehrerin am Konservatorium Klindworth-Scharwenka.
Privat-Adresse: Berlin W 50, Bambergerstr. 88.
Sprechstunden: Mittwoch und Samstag von 1 bis 2 Uhr.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Albert Jungblut
Berlin W. 30, Winterfeldstrasse 35.

Konzert- u. Oratoriensänger
(Tenor)
Konzertdirektion Hermann Wolff,
BERLIN W. 35.

Ida Auer-Herbeck
Grossherzogl. Bad. Hofopernsängerin a. D.

Lehrerin des Kunstgesanges
a. Sternschen Konservatorium
Berlin W, Kulmbacherstr. 9 III.

Valerie Zitelmann
Unterricht in Stimmbildung, Atemtechnik, Aussprache u. Vortrag.

Altistin * Lieder- und Oratoriensängerin
Berlin W 50, Rankestraße 31/32 Gh.
Fernsprecher: Charlottenburg 13860.

Konservatorium des Westens
Grolmanstrasse 27, am Savignyplatz.
Direktion: Anna Schaben und Otto Katschenreuter.
Ausbildung in Opern- und Konzertgesang, naturgemässe Stimmbildung, und sämtl. Instrumentalfächern. Neueingeführte grundbildende Lehrmethode, wie sie sich im Schwantzer'schen Konservatorium (Lutherstr. 44) glänzend bewährt hat, für Anfangs- und Repititionsklassen. Besondere Pflege aller Art Kammermusik für Kinder und Erwachsene unter persönlicher Leitung der Direktoren. Eintritt jederzeit. Prospekte kostenfrei. Jeden Mittwoch ½8 bis 10 Uhr Orchesterübung für Schüler und Dilettanten im Saale des Konservatoriums.

Dr. phil. et. mus. Max Burkhardt
Klavier, Theorie :: :: ::
Partienstudium, Vorträge
Marietta Wernher, Konzertgesang
BERLIN-FRIEDENAU, Kaiserallee 103 (Rheinstraße). Fernsprecher.

Willibald von Sadler-Grün
Konzertsänger und Gesanglehrer
BERLIN W 30, Eisenacherstraße 90/91

Ernst Heine (Heinemann)
Bariton Hauptlehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium
Berlin-Wl., Pragerstraße 25 — Tel.: Wi. A. 3040.

George Fergusson
Baritonist.
Unterricht im Kunstgesang u. Stimmbildung.
Berlin W, Augsburgerstr. 64.

Benno Schuch
Violine. Unterricht u. Kammermusik.
Berlin W 30, Barbarossastr. 32a.
Fernspr.: Amt Wi. A 3462.

Rothenbücher,
Baß-Bariton
Berlin W,
Holsteinischestr. 30.

Musikalische Gesellschaft. Dirigent: Eduard Levy.

Aufnahme neuer singender Mitglieder durch schriftliche Meldung beim Dirigenten, Kapellmeister Eduard Levy, W, Barbarossastr. 64 II, Tel. VI, 14727.

Einmal wöchentliche Übungen, Dienstag 5 bis 7.

„An die Allmacht"
eine neue Messe für Soli, Chor und Orchester, Dichtung und Musik von Eduard Levy.

Der Klavier-Auszug ist im Verlage von Albert Stahl, Potsdamer Strasse 39, erschienen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg-Berlin. Tel.: Charl. 2501.
Leibnizstr. 85, je ca. 5 Minuten von den Bahnhöfen Knie, Bismarckstr., Savignyplatz, Charlottenburg.
Meisterschule f. Bühne u. Konzert. Schule für Hausmusik.
Seminar für Musiklehrer u. -Lehrerinnen — Chorschule.
Unterrichtsfächer: **Gesang** (Ton- und Organbildung, Sprechtechnik, Sprachreinigung und Vortragskunst; Lieder- und Rollenstudium; Ensemble für Oper und Oratorium). **Dramatischer Unterricht** (Mimik und Fechtkunst). **Rezitation** fü Konzert und Haus. **Klavier, Violine, Violoncello** von den Anfangsgründen bis zur Meisterausbildung; Ensemble-Spiel; Ausbildung f. d. Lehrfach. **Harfe,** Weigels chromatische Harfe, besonders geeignet zur Selbstbegleitung beim Gesang (Lehrinstrument frei). — **Orchesterklasse.** — **Chor.**
Sonderkurse in Gehörbildung, Primavista, Harmonie, Kritik usw.
Vorspielstunden — Vortragsabende — Schulerauffuhrungen — Lehrer-Konzerte — Jugend-Konzerte.
45 Lehrkräfte. — Prospekte und Sonderprospekte frei. — Eintritt jederzeit.
Direktion:
Max Battke, Sprechst. 4—6 Uhr. Frau **Marg. Kuhr-Golz,** Sprechst. 11—1 Uhr.

Inka von Linprun
Künstlerischer Einzelunterricht. ▫ Kammermusik u. Harmonielehre.
Engagementsanträge direkt erbeten.

Geigenkünstlerin, Konzertmeisterin und Lehrerin an der Musikbildungsanstalt zu Berlin, Leibnizstr. 85. Fernsprecher: Charlottenburg 2501

Franz Magnus-Bertinetti Tenor * Konzert-, Opern- u. Oratoriensänger.
Ausbildung im Kunstgesang. ▫ Stimmbildung ausgehend von der alt-ital. (Mailänder) Schule. **Berlin W 30,** Neue Winterfeldtstr. 40. Sprechzeit 3—4.

Willy Deckert
Violoncell-Virtuose
Berlin-Charlottenburg
Kantstrasse 122.

Max Vogel
BERLIN-FRIEDENAU
Saarstraße 1
Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Formenlehre, Instrumentation und Komposition

Grete Hentschel-Schesmer
Konzert- und Oratoriensängerin.
▫ Unterricht im Kunstgesang. ▫
Spez.: Atemtechnik — Kopfton.
Berlin W 30, Hohenstaufenstr. 50.
Fernspr.: Amt VI, 11995.

Elsa Rau
Konzertpianistin * Klavierschule
Berlin-Wi., Motzstraße 52
Zu sprechen von 2—3 Uhr Tel.: Wilmersdorf A. 4442

Fritz Otto
Kapellmeister * Konzertbegleiter.
Korrepetition für Opern u. Oratorien.
Vortragsstudium für Liedergesang.
Berlin W. 50, Pragerstr. 5, Sprechzeit: 1—3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Concertdirection Hermann Wolff

Berlin W 35, Flottwellstrasse 1

Telegr.-Adr.: Musikwolff, Berlin .·. .·. Telephon: Amt VI, Nr. 797 u. 3779.

Arrigo Serato

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff.

Signale, Berlin. 3. November 1909.

In seinem ersten Konzert im Blüthnersaal am letzten Sonnabend brachte Herr **Serato** ausschließlich Bachsche Kompositionen zum Vortrag. Seratos Entwicklungsgang als Geiger hat in den letzten Jahren mehrere Überraschungen gebracht. Im letzten Winter setzte er seine Bewunderer durch die Breite des Stils in Erstaunen, mit der er das Brahmssche Konzert vortrug. Dabei hatte er von seinem feurigen Temperament nichts eingebüßt. Nun führte er am Samstag den Nachweis, daß er sich **abermals ganz beträchtlich vertieft** hat. Man denke nur an die **Übersichtlichkeit**, mit der er die Chaconne aufbaute. Und **wie** auch spielte er beispielsweise das Adagio aus der G-moll-Sonate! Daß er — als Italiener — den angeborenen Sinn für runden und weichen Klang hat, gibt seinem Bachspiel einen eigenen sinnlichen Reiz, und daß er diesen Vorzug nie mißbrauchte, daß er nirgends auch nur für einen Moment sentimental wurde, spricht für **sein Bachverständnis und sein Stilbewußtsein.** Da es aber immer noch zu viele Pedanten gibt, die eine ordentliche Angst davor haben, daß Bach zu schön klingen könnte, darf man **Serato als Bachspieler** doppelt willkommen heißen. August Spanuth.

Arrigo Serato

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff.

Vossische Zeitung, Berlin. 7. November 1909.

Arrigo Serato hat sich allen virtuosen Prunkes entäußert, indem er einen Abend im Blüthnersaal Johann Sebastian Bach widmete. Bach ist nach einem guten Worte Edgar Tinels „kein Musiker", er ist „die Musik selbst", und wer die polyphonen Wunder Bachs künden will, muß alle Eitelkeiten und Halbheiten von sich tun. **Serato** (für einen Italiener doppelt bemerkenswert) **wirbt um Bach ganz von innen heraus; der warme Ton, den er aus seiner Geige zieht,** und **die flüssige Technik,** die er sich angeeignet hat, sind ihm nur Mittel und Behelf, **die einer großen Sache dienen.** Man wird **Seratos edles und großzügiges Bachspiel** nicht leicht vergessen; es gibt unter den Jüngeren sicherlich nicht viele, **die diesem Künstler an Mut, Können und Selbstzucht** gleichkommen.

Arrigo Serato

vertreten durch

Concertdirection Hermann Wolff.

Lokal-Anzeiger, Berlin. 6. November 1909.

Aus anderem Holze ist der Geiger **Arrigo Serato** geschnitzt. Schon als er vor etwa anderthalb Jahrzehnten zum ersten Male nach Berlin kam, **erregte er Aufsehen durch die Schönheit seines Tones, durch die Bravour der Technik** und **das Feuer des Vortrages.** Seitdem hat er **seine musikalische Entwicklung stetig aufwärts entwickelt** und namentlich den Geist deutscher Musik tiefer ergründet. In seinem letzten Konzert spielte er teils allein, teils in Begleitung eines kleinen Orchesters und der Orgel lediglich Kompositionen von Bach und verstand es, **vermöge seiner Meisterschaft** mit dieser „schweren" Musik das Publikum zu fesseln und zu begeistern. M. N.

Für den Reklameteil: Schuster & Loeffler, Berlin W. XXVIII Druck von Herrose & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Im Verlage von **C. F. KAHNT NACHFOLGER, Leipzig** ist soeben erschienen:

Lexikon der deutschen Konzertliteratur

von

Theodor Müller-Reuter

Professor, Königl. u. städt. Musikdirektor in Crefeld.

Das „Lexikon der deutschen Konzertliteratur" ist bestimmt,

ein Ratgeber

und

ein unentbehrliches Nachschlagebuch

für Dirigenten, Konzertvereinsvorstände, Kammermusik-Vereinigungen, Instrumentalsolisten, Kritiker und Musikfreunde zu werden.

Es behandelt die gesamte ernste deutsche Konzertliteratur und bringt über die wichtigsten

1. **Orchesterwerke**
2. **Konzerte und Konzertstücke mit Orchesterbegleitung**
3. **Chorwerke** (Gemischter Chor) **mit Orchester**
4. **Kammermusikwerke**

aller bedeutsamen deutschen und solcher ausländischen Komponisten, deren Werke in den deutschen Konzertsälen Bürgerrecht erlangt haben, genaue Angaben:

a) **Titel.**
b) **Widmung.**
c) **Zeitdauer sowohl des ganzen Werkes, wie der einzelnen Sätze.**
d) **Zeit und Ort der Komposition, Umarbeitung etc.**
e) **Die ersten Aufführungen** (Ort, Datum und Tag, Name des Saales, des Dirigenten, der Solisten etc.).
f) **Zeit des Erscheinens im Druck.**
g) **Angaben über die erforderliche Besetzung der Soli, des Orchesters und Chores.**
h) **In Anmerkungen die Geschichte der Entstehung, der Umarbeitung, der ersten Aufführungen und vieles andere Wissenswerte, was damit im Zusammenhange steht.**
i) **Die hauptsächlichste Spezialliteratur über die wichtigsten Werke.**
k) **Die Texte der programmatischen Erläuterungen symphonischer Tondichtungen und deren bekannt gewordene oder auch völlig unbekannte abweichende Lesarten.**

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Lexikon der deutschen Konzertliteratur

ist demnach ein Werk, wie es die Musikliteratur bisher nicht besitzt. Es macht eine musikalische Bibliothek nahezu überflüssig, hat ausserordentlich praktischen Wert und soll ausführenden Künstlern und Konzertvereinsvorständen, wie Dirigenten ein

Programm-Ratgeber

sein, Kritikern und Musikfreunden ein

unentbehrliches Nachschlagebuch.

Zur genaueren Orientierung sind diesem Prospekte

die Einleitung sowie 3 Probeseiten des Lexikons

beigegeben, aus denen Inhalt und Wert des Buches ersichtlich sind.

Das Lexikon der deutschen Konzertliteratur

erscheint in zwei Bänden.

Der **erste Band** enthält die einschlägigen Werke folgender 12 Komponisten:

Schubert, Mendelssohn, Schumann,
Berlioz, Liszt, Raff, Wagner,
Draeseke, Reinecke, Bruch, Gernsheim und **Richard Strauss.**

Über die Zusammenstellung dieser zwölf Komponisten berichtet das Vorwort.

Es sind vertreten:

Schubert	mit 60	Werken	Liszt	mit 30	Werken	Reinecke	mit 53	Werken
Mendelssohn	„ 59	„	Wagner	„ 18	„	Bruch	„ 30	„
Schumann	„ 50	„	Raff	„ 69	„	Gernsheim	„ 32	„
Berlioz	„ 18	„	Draeseke	„ 27	„	Rich. Strauss	„ 32	„

also

478 Werke

der ernsten Konzertliteratur.

Annähernd 1200 Erstaufführungen,

darunter viele bisher gänzlich unbekannte, sind mit aller Genauigkeit ermittelt, eine grosse Anzahl unrichtig verbreiteter richtig gestellt, den bisher bekannten viele andere wichtige hinzugefügt worden.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Titel, Widmungen, Satzüberschriften, programmatischen Erläuterungen	sind so mitgeteilt, wie sie in die Konzertprogramme aufgenommen werden sollen.
Die Zeitangaben	ermöglichen, die Dauer eines Konzertes festzustellen.
Die Besetzungsvorschriften	setzen junge Dirigenten in den Stand, sich über Aufführungsapparat und Aufführungsmöglichkeit zu unterrichten.
Die Anmerkungen	enthalten eine Fülle musikgeschichtlichen Materials, das bei Abfassung von Programmbüchern, Programmbemerkungen und Besprechungen benutzt werden kann.

Der zweite Band wird die Werke der klassischen Komponisten, der verstorbenen des 19. Jahrhunderts und der lebenden modernen Komponisten enthalten.

Das Werk wird in 2 Bänden herausgegeben,
oder in 26 Lieferungen.

Preis jedes Bandes von 635 Seiten M. 6.— brosch., M. 8.— gebunden.
Preis jeder Lieferung von 48 Seiten M. —.75.

Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen entgegen.

Bestellschein.

Unterzeichneter bestellt hiermit bei der Musikalienhandlung

aus dem Verlage von **C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig:**

1 Müller-Reuter, Konzertlexikon
in 26 Lieferungen à M. —.75
oder
in 2 Bänden, brosch. à M. 6.— oder geb. à M. 8.—
nach Erscheinen Band I am 1. Dezember 1909
Band II 1910.

Das Nichtgewünschte ist zu durchstreichen.

Ort, Wohnung und Datum: Name und Stand:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lexikon der deutschen Konzertliteratur

Einleitung.

Mancherlei Erfahrungen im Dirigentenberufe hatten den Verfasser eine Lücke in der Musikliteratur empfinden lassen. Begegnete es nicht schon auch dem erfahrensten Dirigenten, dass ihm die ungefähre Zeitdauer eines zur Aufführung in Aussicht genommenen Werkes wissenswert aber nicht geläufig war? Erwies es sich nicht oft genug nötig, schnellstens und zuverlässig über Entstehungszeit und -geschichte oder über erste Aufführungen einer Komposition unterrichtet zu sein? Schien es nicht dann und wann erspriesslich, sich über die Besetzung (Soli, Chor, Orchester) eines Werkes, dessen Partitur nicht sogleich zur Hand war, zu orientieren, um danach die Aufführungsmöglichkeit zu beurteilen? Ereignete es sich nicht schon des öfteren, dass Titel und Satz- oder Tempoüberschriften auf Konzertprogrammen unrichtig, unzulänglich und irreführend angegeben wurden? Diese Fragen musste sich der Verfasser oft bejahen. Es schien ihm anfänglich ein Kleines, ein Nachschlagebuch zu schaffen, das die Beantwortung aller einschlägigen Fragen enthalten sollte und zugleich als Ratgeber bei der Aufstellung und Abfassung von Konzertprogrammen dienen konnte. Die Annahme, dass die Herstellung eines solchen Buches ein K l e i n e s sei, erwies sich bald als hinfällig. Wo auch die Literatur aufgeschlagen wurde, klafften Lücken; kaum über ein einziges Werk v e r s t o r b e n e r Komponisten war das gesuchte und geforderte Material vollständig vorhanden. Nähere Prüfung ergab zudem, dass beinahe jede Tatsache, jedes Datum, jeder Name usw. nachgeprüft, bis auf die Quellen untersucht, ja diese selbst oft genug erschlossen werden mussten. Mit den Werken der L e b e n d e n ging es nicht viel besser. Unzuverlässige Erinnerungen, mangelhafte Aufzeichnungen und dergleichen mehr führten weit öfter mehr vom Ziele ab, als dass sie es erreichen halfen. Die als kleine Beigabe gedachten „Anmerkungen“ wuchsen durch die Fülle des herzudringenden Stoffes zu Spezialartikeln und erforderten Spezialstudien. Nach allem dem war bald entschieden, dass weder die Herstellung in kurzer Zeit möglich sei, noch dass der ursprünglich angenommene Titel

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Programmratgeber" ausreichen konnte. Auch der ursprüngliche Plan, chronologisch vorzugehen, erwies sich unpraktisch im Hinblick auf die noch lebenden betagten Komponisten. Von ihnen konnte Material noch bei Lebzeiten erlangt werden; es zu beschaffen, nicht verloren gehen zu lassen, war eine der zuerst zu lösenden Aufgaben. Eine alphabetische Ordnung, gewiss die praktischste, schien kaum möglich, wenn das Werk in absehbarer Zeit an die Öffentlichkeit treten sollte. Im Arbeitsplane auf *d'Albert Bach*, auf *Haydn Herzogenberg*, auf *Mozart Neitzel* folgen zu lassen, vom 20. Jahrhundert vorübergehend in das 18. zurückzugreifen, dann kurze Zeit im 19. zu verweilen usw., erwies sich als untunlich. Die Herstellung des ersten Bandes hat, einschliesslich der Vorarbeiten für die nicht in ihm enthaltenen Komponisten, annähernd fünf Jahre ununterbrochener Arbeit erfordert, und auch das war nur möglich durch den Zusammenschluss mehrerer in derselben Zeitepoche lebenden Komponisten. Mit Rücksicht auf die jetzt für den Verfasser noch unschwer erreichbaren Materialien über *Robert Schumann*, dessen Nachlassschätze und Aufzeichnungen seine Tochter Frl. Marie Schumann hütet, begann die intensive Arbeit mit den Werken dieses Meisters. *Mendelssohn* schloss sich ganz von selbst an und etwas rückwärts blickend konnte durch *Schubert* die Verbindung mit der klassischen Epoche hergestellt werden. (Die Vorarbeiten für Haydn, Mozart und Beethoven sind soweit gefördert, dass der 2. Band mit diesen Meistern beginnen kann.) Es bilden also *Schubert*, *Mendelssohn* und *Schumann* eine erste Gruppe. Ihr schliessen sich als eine zweite Verstorbener *Berlioz*, *Liszt*, *Raff*, *Wagner* an. Gegen diese Zusammenstellung, insbesondere gegen die Einbeziehung Raffs, ist freilich mancherlei einzuwenden. Einmal jedoch zu Berlioz durch sein Nebeneinanderleben mit Mendelssohn und Schumann gedrängt und mit ihm in die Weimarische Zeit und musikalische Gesellschaft hineingreifend, zwang die Arbeitsmethode, darin zu verweilen. Die Einbeziehung Raffs hatte zudem den bereits angedeuteten praktischen Grund, dass dessen hochbetagte Witwe noch lebt, von der, wie von Frl. Schumann, reiches und ungekanntes Material erlangt werden konnte. *Draescke*, innerlich weit mehr als *Raff* den Weimaranern — wenn diese Benennung überhaupt toleriert wird — verwandt, eröffnet dann, als Lebender die Verbindung rück- und vorwärts herstellend, die dritte Gruppe: *Draeseke*, *Reinecke*, *Bruch*, *Gernsheim*. Ein völliger Outsider, aber so im Mittelpunkt des Konzertlebens stehend, dass damit allein schon die Aufnahme seiner Werke in den 1. Band hinlänglich gerechtfertigt erscheint, ist *Richard Strauss*. Die Werke dieses Bedeutendsten aller lebenden Komponisten beschliessen den ersten Band.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Es war ein Herzenswunsch des Verfassers, *Brahms* mit in den ersten Band zu bringen, auch ist ein grosses Material über seine Werke bereits gesammelt in seinen Händen, jedoch steht die Veröffentlichung wichtiger Briefsammlungen noch aus, so dass es geraten schien, mit der Ausarbeitung dieser Abteilung noch zu zögern. Brahms würde auch einer der drei genannten Gruppen schwer beizugesellen gewesen sein.

In folgendem sei Bericht über den Inhalt des Werkes erstattet.

Die Auswahl der Werke.

Das Lexikon der deutschen Konzertliteratur enthält keinerlei Kritik. Damit ist der Grundsatz ausgesprochen, dass alles, was von den Werken der pp. Komponisten in den Konzertsaal gehört, soweit es den weiter unten mitgeteilten Kategorien zuzurechnen ist, Aufnahme finden musste. Verschwinden Werke sowohl der Toten wie der Lebenden nach Erscheinen des Lexikons völlig aus dem Repertoire, haben also Zeit und Geschmacksrichtung Kritik geübt, dann kann das Lexikon nachfolgen. Eigenmächtig ein Urteil durch Ausschliessung des einen oder anderen Werkes auszusprechen lag weder in der Absicht des Verfassers noch in der Tendenz des Buches. In besonderen Fällen geben die Vorworte zu den einzelnen Abteilungen Auskunft.

Zur Aufnahme sind bestimmt worden:

A. **Orchesterwerke**: Symphonie, Symphonische Dichtung, Suite, Serenade, Ouvertüre.

B. **Konzerte und Konzertstücke** für ein oder mehrere Soloinstrumente mit Orchesterbegleitung.

C. **Chorwerke** grösseren Umfanges mit Orchester, mit oder ohne Soli. Männerchorwerke und Chorwerke mit Pianofortebegleitung fanden nur in geringer Zahl Aufnahme, jedenfalls nur solche, die als wertvollste ihrer Gattung dem ernsten Konzertrepertoire zugehören.

D. **Kammermusikwerke** für wenigstens zwei oder mehr Instrumente.

Bruchstücke oder Bearbeitungen aus Bühnenwerken sind grundsätzlich ausgeschlossen worden. Einige Werke, die zwar aufgeführt, aber nicht veröffentlicht worden sind (s. Raff, Wagner, Draeseke, Gernsheim, Strauss), haben Aufnahme gefunden.

Von allen Werken erscheint zuerst

I. Der Titel. Er wird stets in der Form mitgeteilt, die der Komponist ihm gegeben hat, und in der er auf den Konzertprogrammen ausnahmslos abgedruckt werden sollte. Wie oft ist, um nur ein Beispiel anzuführen, auf den Programmen ganz unrichtig zu lesen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ouvertüre zu den (oder auch die) Hebriden

anstatt der von Mendelssohn vorgeschriebenen Form

Zweite Konzert-Ouvertüre „Die Hebriden“ oder „Die Fingalshöhle“.

Abkürzungsbedürfnisse aller Beteiligten haben es oft zuwege gebracht, die Originaltitel zu entstellen, jedoch ist es in den meisten Fällen möglich gewesen, sie in ihrer ursprünglichen Reinheit wieder herzustellen. Hier und da, insbesondere bei grossen Chorwerken, hat sich der Verfasser Zusätze gestattet, wie beispielsweise

für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel.

Dem Titel folgt

II. Die Widmung. Sie ist ebenfalls nach dem vom Komponisten vorgeschriebenen Wortlaute abgedruckt. Gehört die Widmung auch nicht auf das Konzertprogramm, so konnte sie doch in diesem Buche nicht fortgelassen werden. In neueren Ausgaben hat man sie entweder ganz unterdrückt oder verkürzt wiedergegeben. Aber auch Widmungen reden eine Sprache und haben eine Bedeutung, und wenn Mendelssohn seinem 3. Klavierquartett die Worte

Sr. Excellenz dem Herrn Staatsminister, Geheimrat von Goethe
ehrfurchtsvoll gewidmet

vorsetzte, so drückt sich darin sein ganzes Verhältnis zu dem Dichterfürsten aus, und kaum wird sich ein triftiger Grund finden lassen, der die nachmals von Verlegern oder Herausgebern verkürzte Form

Goethe gewidmet

rechtfertigen kann. Einige Fälle, in denen der Komponist selbst bei späteren Ausgaben die Widmung geändert oder ganz unterdrückt hat, sind jeweils in den Anmerkungen mitgeteilt worden.

III. Satz- und Tempo-Überschriften. Inhaltsübersicht. Die Satz- und Tempo-Überschriften dienen dem Zuhörer als ein kleiner Wegweiser; Grund genug, um sie auf Konzertprogrammen in einer jeden Zweifel, jeden Irrtum ausschliessenden Form zu geben. Der Typierung dieser Überschriften wird in vielen Fällen nicht die Sorgfalt gewidmet, die ihr zukommt. Es ist nicht richtig zu setzen:

Menuetto. Allegro.
oder
Finale. Allegretto con moto.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sondern es muss, wenn Allegro die Tempobestimmung des Menuetts, oder Allegretto con moto die des Finale ist, stets gesetzt werden

Menuetto. *Allegro.*

oder

Finale. *Allegretto con moto.*

Auf einem sorgfältig redigierten Konzertprogramm darf auch niemals das wichtige Wort *attacca* fehlen, wenn zwei Sätze ohne Abschluss ineinander übergehen. Die Zuhörerschaft wird ja nicht nur von Kennern, denen der Inhalt der Werke geläufig ist, gebildet; bei einem grossen Teile des Hörerkreises, den Musikfreunden, sind oft genug die heitersten Irrtümer durch das Fehlen des Wörtchens *attacca* hervorgerufen worden. Robert Schumann schrieb bei seinem A-moll-Klavierkonzert, dessen 2. und 3. Satz zusammenhängen, für das Programm vor:

Allegro affettuoso, Andantino und Rondo

bezeichnete also durch das Komma die Scheidung des 1. vom 2. Satze, durch das Wort „und" den Zusammenhang des 2. und 3. Wie vielfach findet man für dieses Konzert folgende Tempo-Angabe:

I. Allegro affettuoso. II. Intermezzo. III. Allegro vivace.

anstatt der einzig richtigen Form:

I. Allegro affettuoso. — II. Intermezzo. *Andantino grazioso. attacca*
III. Allegro vivace. (s. Schumann, No. 13.)

Wer jemals einen Blick in die Programmsammlung Hans von Bülows tun konnte, wird sich überzeugt haben, eine wie peinliche Sorgfalt er diesen scheinbaren Kleinigkeiten widmete. — Bei grossen Chorwerken ist an die Stelle von Satzüberschriften die Angabe der Einteilung, oder es sind in den Fällen, wo die Abteilungen oder Szenen Inhaltsüberschriften haben, diese getreten. Zuhörer, die keine Textbücher kaufen, haben auch ein Recht auf Orientierung.

IV. Zeitdauer. *(SD. = Satzdauer, GD. = Gesamtdauer.)*

Die Kenntnis der ungefähren Dauer eines Werkes kann, wie schon bemerkt, recht wichtig sein. Bei mehrsätzigen Werken wird sie wesentlich beeinflusst durch die Länge der zwischen den einzelnen Sätzen gemachten Pausen. Deshalb war es nötig, für jeden Satz oder jede Abteilung eines grösseren Werkes die Zeit zu bestimmen. Bei der Variabilität der Auffassungen war sich der Verfasser klar, wie heikel die Aufgabe ist, überhaupt die Zeit zu fixieren, deren ein Werk bei seiner Aufführung bedarf; aus diesem Grunde benutzt er die Gelegenheit gern, an alle Kollegen und Musikfreunde die Bitte um Korrektur und Unterstützung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu richten. Die Angaben über die Zeitdauer entstammen entweder eigenen Feststellungen, oder Beobachtungen und Aufzeichnungen Anderer, oder Vergleichungen der von mehreren über dasselbe Werk gemachten Notizen, endlich auch Mitteilungen, die dem Verfasser von den lebenden Komponisten über ihre Werke zukamen. Bei dem einen wie beim andern stellte sich heraus, dass es viel schwerer ist, eine genaue Zeitbestimmung vorzunehmen, als man wohl annimmt; kaum stimmten zwei von verschiedenen Beobachtern über dasselbe Werk gemachte Aufzeichnungen überein. Dafür gelang es, bei vielaufgeführten Werken eine Durchschnittsdauer zu ermitteln. Gezählt sind im allgemeinen ganze Minuten, Bruchteile von solchen sind zumeist nach oben abgerundet. Wie verschieden die Tempi sein können, dafür nur zwei Beispiele. Richard Pohl schrieb in einem Bericht über das Wagner-Konzert am 20. Dezember 1871 in Mannheim über das Meistersingervorspiel:

„Von der Frische und Energie der vom Tondichter eingehaltenen Tempi gibt die Tatsache sprechendes Zeugnis, dass diese Ouvertüre, welche bei der besten Aufführung, die wir von ihr ausserhalb München erlebten, — unter Levis Direktion in Karlsruhe — 10 Minuten dauerte, unter Wagners Leitung nur wenige Sekunden über 8 Minuten in Anspruch nahm."

Über Schumanns Manfred-Ouvertüre besitzt der Verfasser Aufzeichnungen aus jüngster Zeit, die zwischen $8^1/_2$—12 Minuten schwanken! Lange langsame Sätze, wie etwa der Trauermarsch aus der Eroica oder das Adagio aus der neunten Symphonie Beethovens sind noch grösseren Schwankungen ausgesetzt. Es möge dann der Abschnitt SD. und GD. als ein erster, unvollkommener Versuch in dieser Richtung betrachtet werden.

V. Zeit und Ort der Komposition. (Komp.)

Zur Feststellung der Zeit und des Ortes der Komposition oder Umarbeitung dienten die eigenen Aufzeichnungen der Komponisten, die sie entweder ihren Werken selbst beigeschrieben oder in Briefen u. dergl. mehr überliefert haben, oder die beglaubigten Forschungen ihrer Biographen. Die lebenden Komponisten stellten ausnahmslos reiches Material über ihre Werke zur Verfügung und unterstützten den Verfasser so nachdrücklich, dass die Angaben über deren Werke Anspruch auf Authentizität erheben können. Mit der Ermittelung des Kompositionsjahres begnügte sich der Verfasser nur in den Fällen, wo eine genauere Bestimmung nicht möglich oder nicht erreichbar war. Erster Entwurf und schliessliche Ausführung liegen oft weit auseinander, Entlehnungen aus früheren, anderen Werken sind von den Komponisten oft verschwiegen worden. Dieses und vieles sonst zur Geschichte der Entstehungszeit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gehöriges ist in der Unterabteilung „Komp." untergebracht, wo es nötig war, in den „Anmerkungen" erläutert und nachgewiesen worden.

VI. Erste Aufführungen. (EA.)

Zu wissen, dass z. B. Beethovens Neunte Symphonie am 7. Mai 1824 in Wien, Schumanns Faustszenen am 25. Juni 1848 in Dresden zum ersten Male aufgeführt wurden, ist gewiss recht nützlich und mag für manche Fälle genügen; dieses Wissen ist aber Stückwerk. Wer die leitenden Personen, die Solisten gewesen sind, welcher Art die Aufführung war, in welchem Raume sie stattfand, das sind nur scheinbar Nebensachen, deren Kenntnis erst die Beurteilung der Qualität der EA. ermöglicht. Demnach war es das Ziel, von den ersten Aufführungen genauestens zu ermitteln: Ort, Datum und Tag, Name des Saales, Titel und Art der Aufführung, Namen der Solisten und Dirigenten. Die Herstellung dieses Abschnitts hat allerdings die grösste Mühe, die meiste Zeit erfordert, ja, die unliebsamsten Enttäuschungen hervorgerufen. Es wird so vieles ungeprüft nachgedruckt, so vieles entstellt und vergessen, so mancherlei wichtiges nebensächlich behandelt und gar nicht des Erforschens für wert erachtet. Mit der Ermittelung der ersten Aufführung und ihrer Einzelheiten konnte die Aufgabe noch nicht als gelöst angesehen werden. Wenn die Urform eines Werkes später einer Umarbeitung durch den Komponisten unterzogen wurde, dann musste auch die EA. der Druckform festgestellt werden. Daraus erwuchs die überaus anziehende Arbeit, den Weg zu verfolgen, den die Kompositionen nach ihrer ersten Aufführung genommen haben. Welche Gesellschaften, welche Künstler usw. sich für die Aufführung und Verbreitung der Werke des einen oder anderen Komponisten besonders bemühten, wie lange Zeit es brauchte, bis deren Werke zum Druck und zur allgemeinen Wertschätzung gelangten oder auch nicht gelangten, das hat sich dann als sehr lehrreich nebenbei feststellen lassen. Ein besonderer Zweig des Musikgeschichtsstudiums, den man am treffendsten „Programmforschung" nennt, entstand mit und durch diese Arbeiten.

Welche Wandlung machte nicht die äusserliche Form der Programme durch! In der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien noch Ende der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts kleine unscheinbare Blättchen kaum von der Grösse einer halben Seite dieses Buches, mit dürftigster Inhaltsangabe, ohne Nennung der Solisten oder des Dirigenten, ohne Texte, ohne Bezeichnungen der Sätze einer Symphonie. Dabei keine Spur von gefälliger, geschweige denn künstlerischer Gestaltung! — im Leipziger Gewandhause so konservativ, dass jahrzehntelang dieselbe Randleiste und dieselben

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Typen verwendet wurden. Welche eindringliche Sprache reden nicht die Programme von vergessenen Künstlern, von untergegangenen Konzertsälen! Wer weiss noch, ohne Spezialstudien angestellt zu haben, etwas vom *Gundelhofe,* vom *Schottenhofe* in Wien, vom *Kasinosaale* in Köln, von dem *Saale der Buchhändlerbörse* in Leipzig, vom *Weidenbusch* in Frankfurt, vom *Hotel de Saxe*, *Hotel de Pologne* in Dresden, vom *Hannover Square Rooms*, *Argyll Rooms* in London? Wie bescheiden war das Publikum in seinen Ansprüchen bezüglich der Solisten, wie machten sich kunstgeübte Dilettanten bei der Ausführung wichtigster Solopartien verdient. Wie unzulänglich mögen freilich auch oft genug so Orchester- wie Chorleistungen gewesen sein, denn viel und gründlich zu probieren wurde meist nicht beliebt. Die Programmforschung und was mit ihr zusammenhängt lehrt das alles.

Der Verfasser hat, wo es irgend möglich gewesen ist, die Konzert- oder Aufführungstitel nach den Originalprogrammen mitgeteilt. Die Dürftigkeit dieser erschwerte oft die Feststellung der Solisten. Ohne die Kenntnis des bisher unbekannt gebliebenen Aufführungs- und Probenotizbuchs *Robert Schumanns* wäre es nicht zu ermöglichen gewesen, die Solisten der ersten Aufführungen seiner Faustszenen (3. Teil) oder der Pilgerfahrt der Rose festzustellen; von der EA. des Mendelssohnschen Lobgesangs haben sie sich gar nicht, von der Leipziger EA. des Paulus nur zum Teil ermitteln lassen. — Die ersten Aufführungen sind, soweit sich ihre zeitliche Aufeinanderfolge mit einiger Sicherheit feststellen liess, fortlaufend numeriert worden. Ohne Numerierung oder in eckiger Klammer mitgeteilte EA. verdanken ihre Aufnahme wichtigen Begleitumständen. Die Nennung des Aufführungsraumes erfolgte nicht aus altertümelnder Spielerei. Dass Schuberts erste Orchesterwerke im Gundel- und im Schottenhofe in Wien, Mendelssohns Elias in Town Hall in Birmingham, Wagners Faust-Ouvertüre im Palais des Kgl. Grossen Gartens in Dresden zuerst aufgeführt wurden, ist auch wissenswert.

VII. Erscheinungstermin. (Ersch.)

Zwischen Vollendung und erster Aufführung eines Musikwerkes und dessen Drucklegung liegen oft Jahre. Gunst und Ungunst der Verleger und des Publikums, Geschmacksrichtung, Unverständnis oder Beliebtheit spielen dabei eine grosse Rolle. Die Ermittelung des Erscheinungstermines bildet also eine Ergänzung zur Feststellung der ersten Aufführungen. Die authentischsten Aufschlüsse über die Erscheinungstermine haben in den allermeisten Fällen die Herren Verleger dem Verfasser bereitwilligst gegeben. Die Hofmeisterschen musikalisch-literarischen

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Monatsberichte, die verschiedenen chronologisch-thematischen Verzeichnisse und Kataloge, die Anzeigen in Musikzeitungen sind als weitere Hilfsmittel benutzt worden.

VIII. Orchester-, Chor- und Solistenbesetzung. (Bes. — Orch.Bes.)

Einleitend wurde schon bemerkt, dass es wünschenswert und nötig zugleich sein kann, sich über die Besetzung eines Werkes, dessen Partitur nicht sogleich zur Hand ist, zu unterrichten. Die in dieser Unterabteilung gebrauchten Abkürzungen werden ohne weiteres dem Fachmusiker verständlich sein. Aus der Form der Aufzeichnung geht hervor, ob kleine Flöte, Englisch Horn, Bassklarinette usw. obligate Instrumente sind, also einen besonderen Musiker erfordern. Teilung der Chorstimmen oder des ganzen Chores, vorübergehende Abzweigung eines Frauen- oder Männerchores, kurz der ganze Aufführungsapparat kann augenblicklich überschaut und danach die Aufführbarkeit sogleich festgestellt werden.

IX. Anmerkungen.

Die Anmerkungen sind als eine Ergänzung und Erläuterung der voraufgegangenen, nur der Mitteilung von Feststehendem gewidmeten Abschnitte anzusehen. Die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte vieler Werke, insbesondere der bedeutsameren unter ihnen, war nicht immer mit wenigen Worten abzutun. Was sich bei den ersten und späteren wichtigen Aufführungen ereignete, bot so viel des Interessanten, dass dessen eingehendere Mitteilung nicht umgangen werden konnte. Geschichtliches über Musikgesellschaften, Aufführungsräume, Solisten und Dirigenten, Berichtigendes über weitverbreitete Irrtümer, Unbekanntes aber Wissenswertes trug der Verfasser in den Anmerkungen zusammen, damit auch allerhand Beiträge zur Biographie der Komponisten, wie zur Geschichte des Konzertwesens liefernd. Viele Programme von ersten Aufführungen konnten ausfindig gemacht und um ihres musikgeschichtlichen Interesses wegen mitgeteilt werden. Die Niederrheinischen Musikfeste, die Tonkünstlerversammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, sonstige Musikfeste und musikalische Veranstaltungen grösseren Stiles sind zumeist so ausführlich behandelt, dass ein Überblick über sie gewonnen werden kann. Die Abteilungen *Berlioz*, *Liszt*, *Raff*, *Wagner* (und solche die erst im 2. Bande erscheinen werden) nötigten zu umständlichen Untersuchungen über die Entstehung vieler programmatischen Erläuterungen; mancherlei Einblicke in die Schaffensweise der Komponisten konnten damit gewonnen werden. Auf die Quellen hinzuweisen, die dem Verfasser das Material lieferten, war nötig, um eine Nachprüfung durch andere

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

möglich zu machen. Allerlei praktische Winke zu geben und Erfahrungen mitzuteilen, fühlte sich der Verfasser für versucht; sie können jungen Dirigenten nützen, wollen aber nicht als lehrhaft aufgefasst sein. Ganz hervorragend wichtiges Material lieferten für die Musik- und Konzertgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts die Programmsammlungen *Clara Schumanns*, *Hans von Bülows*, *Königslöws*, *Reineckes*, *Rob. Heckmanns* und vieler anderer; die Programmbücher von einigen hundert Musikfesten standen diesen Quellen vollwertig zur Seite. —

Unter „Literatur" ist das wichtigste, bekannteste aufgenommen, was über eine Reihe von Werken in der Form besonderer Abhandlungen, Broschüren oder Büchern erschienen ist. Artikel aus Musikzeitungen mussten in der Hauptsache ausgeschieden werden. Bei der Beurteilung des Wertes der Spezialliteratur kam es auch oft auf die Bedeutung an, die den Autoren beizumessen war.

Zum Schlusse hat sich der Verfasser noch des Dankes an alle, Institute, Korporationen und Personen, zu entledigen, die ihn unterstützt haben. Hoftheaterintendanzen, Theaterdirektionen, Konservatoriumsleiter, Vorstände von Konzertgesellschaften, Musikvereinen, Kammermusikgenossenschaften, Tonkünstlervereinen und Bibliotheken, Verleger, Zeitungsredaktionen, Musikforscher, Musikschriftsteller, Dirigenten, Künstler, Orchestermitglieder, bereitwilligst liehen sie ihre oft in Anspruch genommenen Dienste; Angehörige verstorbener Komponisten und die lebenden Komponisten selbst waren eifrig und andauernd bemüht, das Werk zu fördern. Die Nennung aller Namen würde viele Seiten füllen, so dass sich der Verfasser genötigt sieht, seinen lebhaften Dank an dieser Stelle summarisch auszusprechen.

Ein Werk wie das vorliegende, dass so viele Tausende von Tatsachen, Namen und Zahlen zu sammeln hatte, wird nicht ohne Fehler und Irrtümer geblieben sein. Deswegen richtet der Verfasser an alle Interessenten die Bitte, ihn durch Hinweis auf dieselben zu unterstützen. Die Besitzer alter Programme und Programmbücher dürfen des Dankes versichert sein, wenn sie dem Verfasser dieselben zur Einsicht zu überlassen die Güte haben wollten.

Krefeld, im November 1909.

Theodor Müller-Reuter.

Probeseiten umstehend.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lexikon der deutschen Konzertliteratur

Probeseite 1

(21.) Elias.

Ein Oratorium nach Worten des Alten Testaments

für Solostimmen, Chor, Orchester und Orgel. op. 70.

[GA. Ser. 13 No. 2 (86).]

Teil I No. 1—20. — Teil II No. 21—42.

SD. Teil I ungefähr 85 Min. Teil II ungefähr 75 Min. GD. ungefähr 2 St. 40 Min. (ohne Striche).

Komp.: Nach aus den Jahren 1837/38 stammenden Plänen in der 2. Hälfte 1845, hauptsächlich in der 1. Hälfte 1846. Erster Teil beendet gegen Mitte Mai, zweiter Teil im Juli 1846 in Leipzig. (S. Anm.) Nach EA. 1 vielfach umgearbeitet. (S. Anm.)

EA.: In England. **A. Erste Form.** 1. Birmingham, Mittwoch, d. 26. August 1846 in Town Hall in einem Morgenkonzert des 22. Birminghamer Musikfestes in englischer Sprache nach dem Manuskript unter Leitung von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Solisten: Mme. *Caradori-Allan* (Sopran), Miss *Maria B. Hawes* (Alt), Mr. *Charles Lockey* (Tenor), Herr *Joseph Staudigl* (Elias). Kleinere Solopartien: Misses *A.* u. *W. Williams*, Miss *Bassano*, Mr. *W. Hobbs* (Tenor), Mr. *Henry Philipps* und Mr. *Machin* (Bass); Orgel: *Dr. Gauntlett*, Chorführer Mr. *James Stimpson*; Orchester aus London; Chor aus Birmingham und London. (S. Anm.) — **B. Endgültige Form.** 2. London, Freitag, d. 16. April 1847 in Exeter Hall in einer von der Sacred Harmonic Society veranstalteten Aufführung nach Mspt. unter Leitung von *F. M. B.* Hauptsolisten: Miss *Birch* (Sopran), Miss *Dolby* (Alt), Mr. *Lockey* (Tenor), Mr. *Philipps* (Elias). Wiederholung dieser Aufführung im gleichen Saale mit denselben Solisten und unter Leitung von *F. M. B.* am 23., 28. und 30. April. [Dazwischen Manchester 20. April und Birmingham 27. April 1847 auch unter *F. M. B.*] In Deutschland: 3. Hamburg, Sonnabend, d. 9. Oktober 1847 in der Tonhalle in einer Aufführung zum Besten des Wiederaufbaues der beiden abgebrannten Kirchen unter Leitung von *Karl Krebs*. Solisten: Frl. *Babnigg* (Sopran), Frl. *Michalesi* (Alt), Herr *Ditt* (Tenor), Herr *Dalle Aste* (Elias). Kleinere Solopartien: Frl. *Trietsch* (Sopran), Frau *Fehringer* (Alt), Frl. *Jacques* und Mme. *Cornet*, die Herren *Kümpel* (Obadjah), *Kaps* (Tenor) und *Bost* (Bass). Orchester: Stadttheaterkapelle und die in Hamburg anwesende Gunglsche Kapelle sowie Hamburger Künstler; Chor: Gebildet von Gesangsnotabilitäten und Dilettanten, auch die Solisten sangen im Chor mit. [Wiederholung im Stadttheater 4. November 1847, veranstaltet von der Gesangs-Akademie auch unter Leitung von *K. K.*, doch in kleinerem Massstabe und mit vielen Strichen.] — Der EA. in Deutschland folgen nun schnell aufeinander Mainz 27. Oktober, Dresden 1. und

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lexikon der deutschen Konzertliteratur

Probeseite 2

I. Orchesterwerke.

(1.) Symphonie I für grosses Orchester.

B-dur. op. 38.

Sr. Majestät dem Könige von Sachsen Friedrich August in tiefster Ehrfurcht gewidmet.

I. Andante un poco maëstoso. Allegro molto vivace. — II. Larghetto. *attacca* III. Scherzo. *Molto vivace.* — IV. Allegro animato e grazioso.

SD. I. 11—12 Min. II. 8 Min. u. III. 5½ Min. IV. 8½—9 Min. GD. 33—35 Min.

Komp.: Skizziert 23.—26. Januar 1841, instrumentiert: Erster Satz vollendet 4. Februar, zweiter und dritter 13. Februar, vierter 20. Februar 1841 in Leipzig. (S. Anm.)

EA.: 1. Leipzig, Mittwoch, d. 31. März 1841 im Saale des Gewandhauses in einem von Clara Schumann gegebenen Konzert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds nach dem Manuskript unter Leitung von *Felix Mendelssohn Bartholdy.* — 2. Leipzig, Montag, d. 15. November 1841 im Konzert des Musikvereins Euterpe unter Leitung von *Johann Verhulst.* — 3. Weimar, Sonntag, d. 21. November 1841 in einem Konzert zum Besten des Hofkapellmusikerfonds unter Leitung von *A. E. Chelard.* — 4. Rudolstadt, d. 21. Januar 1842 unter Leitung von *Fr. Müller.* — 5. Bremen, d. 25. Februar 1842 im 10. Privatkonzert unter Leitung von *Riem.* — 6. Dresden, d. 1. März 1842 im 7. Abonnementskonzert unter Leitung von *Hartung.* — 7. Hamburg, d. 5. März 1842 im 56. philharmon. Privatkonzert unter *F. W. Grund.* — [Petersburg, d. 9. März 1844 in einer von dem Grafen Wielhorsky für Sch. veranstalteten Privatsoirée unter Leitung von *Sch.* — Wien, Freitag, d. 1. Januar 1847 im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde im 3. der von Clara Schumann veranstalteten Konzerte (Matinée) „ausgeführt von dem sämtlichen Orchesterpersonale des k. k. Hoftheaters" unter Leitung von *R. Sch.*]

Ersch.: Stimmen September 1841, Partitur Februar 1853 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Orch.Bes.: 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fag., 4 Hr., 2 Tr., 3 Pos., 3 Pk., Trgl. — Str.-Orch.

Anmerkg. Sch. nannte sie „Frühlingssymphonie" und gab ursprünglich den Sätzen folgende Überschriften: „1. Frühlingsbeginn (Andante), 2. Abend

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lexikon der deutschen Konzertliteratur

Probeseite 3

kann Berlioz nicht absprechen, dass er es sogar versteht, eine vollkommen populäre Komposition zu liefern, allerdings: populär im idealsten Sinne. Als ich seine Symphonie hörte, die er für die Translation der Juligefallenen schrieb, empfand ich lebhaft, dass jeder Gamin mit blauer Bluse und roter Mütze sie bis auf den tiefsten Grund verstehen müsse . . . Wahrlich, ich bin nicht übel willens, diese Komposition allen übrigen Berlioz'schen vorzuziehen; sie ist edel und gross von der ersten bis zur letzten Note; — aller krankhaften Exaltation wehrt eine hohe patriotische Begeisterung, die sich von der Klage bis zum höchsten Gipfel der Apotheose erhebt . . . ich muss mit Freude meine Überzeugung aussprechen, dass diese Juli-Symphonie existieren und begeistern wird, so lange eine Nation existiert, die sich Franzosen nennt."

(3.) Harold en Italie.

Symphonie en 4 parties, avec un Alto principal. op. 16.

Dediée à Humbert Ferrand.

[Harold in Italien.

Symphonie in 4 Sätzen mit einer Solobratsche. op. 16.

Humbert Ferrand gewidmet.]

I. Harold aux montagnes. Scènes de melancolie, de bonheur et de joie. *Adagio. Allegro.* — II. Marche de pélerins chantant la prière du soir. *Allegretto.* — III. Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse. *Allegro assai.* — IV. Orgie des Brigands. Souvenirs des scènes précédentes. *Allegro frenetico.*

[I. Harold in den Bergen. Szenen der Melancholie, des Glückes und der Freude. *Adagio. Allegro.* — II. Marsch der Pilger, ihr Abendgebet singend. *Allegretto.* — III. Serenade eines Bergbewohners der Abruzzen an seine Geliebte. *Allegro assai.* — IV. Orgie der Briganten. Erinnerungen an die vorhergehenden Szenen. *Allegro frenetico.*]

***SD.** I. 16 Min. II. 12 Min. III. 7 Min. IV. 12 Min. **GD.** 47 Min.*

Komp.: Begonnen Anfang 1834, beendigt am 22. Juni d. J. in Paris.

EA.: A. In Frankreich: 1. Paris, Sonntag, d. 23. November 1834 im Saale des Konservatoriums in einem von Berlioz veranstalteten Konzert nach dem Manuskript unter Leitung von *Narcisse Girard;* Bratschensolo: *Christian Urhan.* (S. Anm.) — 2. Ebendaselbst, Sonntag, d. 14. Dezember — und 3. Sonntag, d. 28. Dezember 1834 unter gleicher Leitung und mit demselben Solisten wie bei EA. 1. (S. Anm.) — B. In Deutschland: Dresden, Freitag, d.

Druck von G. Kreysing in Leipzig.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzert-Bureau
Emil Gutmann
MÜNCHEN

Brief-Adresse: **Theatinerstraße 38**
Telegramm-Adresse: **Konzertgutmann München**
Fernsprech-Anschluß: **2215.**

Vertretung der hervorragendsten Künstler und Künstler-Vereinigungen.

Arrangement von Konzert-Turnéen und einzelnen Konzerten in allen bedeutenden Städten des In- und Auslandes.

Arrangement von Konzerten und Vorträgen in allen Sälen Münchens.

Größte Konzertdirektion Süddeutschlands

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

AUGUST FÖRSTER

Flügel * Pianinos * Harmoniums



Fabrikate allerersten Ranges. Königl. Hof-Pianoforte-Fabriken

Löbau i. Sachsen, **Georgswalde** i. Böhmen,

Berlin, Hamburg, Dresden, Görlitz, Zittau, Bautzen.

22 goldene und silberne Medaillen.
Königl. Sächs. Staats-Medaille. — K. K. Österr. Staats-Medaille.
Goldene und Silberne Handelskammer-Medaille
für hervorragende Leistungen im Klavierb u.

Verlangen Sie **gratis** Prospekt über

Wagners Briefe

von **Schuster & Loeffler, Berlin W 57.**

Russischer Musikverlag G. m. b. H.

Berlin SW 11, Dessauerstraße 17
(gegründet von S. u. N. Kussewitzky).

Filiale und Sortiment in Moskau
:: **Schmiedebrücke 6** ::

Soeben erschienen neue Werke russischer Komponisten:

Conüs, G., op. 30 Der Wald rauscht, Sinfon. Bild für gr. Orchester. Partitur M. 10.— netto, Stimmen kompl. M. 16.50 netto.

Goedicke, A., op. 16. Sinfonie A-dur für großes Orchester. Partitur M. 18.— netto, Stimmen kompl. M. 30.— netto.

Catoire, G., op. 16. Streichquintett, für zwei Violinen, Bratsche und zwei Celli. Partitur M. 2.— netto, Stimmen kompl. M. 7.50 netto.

Medtner, N., op. 16. Drei Nachtgesänge für Violine und Klavier kompl. M. 3.—.

No. 1	No. 2	No. 3
M. 1.80	M. 1.50	M. 1.50

Catoire, G., op. 15. Streichquintett, arrangiert v. Komponisten, vierhändig M. 7.—.

Goedicke, A., op. 16. Sinfonie A-dur, arrangiert vom Komponisten, vierhändig M. 9.—.

Catoire, G., op. 17. Vier Präludien, zweihändig, komplett M. 3.—.

No. 1	No. 2.	No. 3	No. 4
M. 1.20	M. 0.80	M. 1.50	M. 0.80

Goedicke, A., op. 18. Sonate D-dur, zweihändig M. 3.—.

— op. 19. Zwei Präludien, zweihändig, kompl. M. 1.20.

Medtner, N., op. 17. Drei Novellen, zweihändig M. 3.—.

No. 1	No 2	No. 3
M. 1.20	M. 1.50	M. 1.80

Skrjabin, A., op. 52. Drei Klavierstücke, (Poème, Enigme, Poème languide) kompl. M. 1.50.

— op. 53. Sonate No. 5, zweihändig M. 3.—.

Tanejew, S. Iw., op. 26. Zehn Gedichte aus Ellis „Immortellen" für eine Singstimme und Klavier, komplett M. 4.50, einzeln No. 1—10 à M. 0.70 bis M. 1.—.

Ferner erschien in unserem Verlag: **Porträtkarten (Postkarten)**

Rachmaninow, Serg., Porträtkarten (Postkarten) ausgef. von Prof. Rob. Sterl, mehrfarbig à M. 0.20 netto, einfarbig à M. 0.15 netto

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

WEIHNACHTSMUSIK

AUS DER „HAUSMUSIK" DES KUNSTWARTS

Weihnachten ist das hohe Fest aller musikliebenden Menschen. Daß dabei möglichst gute, das heißt nicht etwa möglichst künstliche, sondern warm aus dem Herzen quellende Musik in den Familien gemacht werde, darum bemüht sich gerade der Kunstwart schon seit langem. Zum bevorstehenden Feste stellt sich nun seine „Hausmusik", eine Sammlung künstlerisch wertvoller Tonstücke zu billigem Preise, mit zwei neuen Gaben ein:

283—286. **Deutsche Weihnacht II. Volkslieder aus Schlesien auf die Weihnachtszeit.** Für eine hohe Stimme und Klavier gesetzt von Georg Winter 1.20 no.

Inhalt: 1. Ave Maria. 2. Hirtenlied. 3. O laufet, ihr Hirten. 4. Christkindleins Wiegenlied. 5. Ihr Hirten, erwacht.

287—289. **Deutsche Weihnacht III. Volkslieder aus Franken auf die Weihnachtszeit.** Für eine hohe Stimme und Klavier gesetzt von Georg Winter —.90 no.

Inhalt: 1. O freudenreicher Tag. 2. Allhier in dunkler Nacht. 3. Zu Bethlehem geboren. 4. Schönstes Kindlein. 5. Wach, Nachtigall, wach auf!

Früher erschienen die folgenden Nummern:

208—211. **Deutsche Weihnacht I. Volkslieder aus den Alpen auf die Weihnachtszeit.** Für eine hohe Stimme und Klavier gesetzt von Georg Winter 1.20 no.

Inhalt: 1. Davids Stadt. 2. O Wunder! 3. Lippai, steh auf! 4. Ein Kind ist uns geboren. 5. Die heiligen drei Könige.

205—207. **Drei alte Weihnachtslieder.** Als Zwiegesänge für eine mittlere Frauen- und Männerstimme und Klavier (oder Orgel) gesetzt von Philipp Gretscher —.90 no.

Inhalt: 1. Preiset laut im Jubelton. 2. O schlafe, lieblicher Jesus. 3. Die Weihnachtsnachtigall.

227. **Fröhliche Weihnacht** (englisches Volkslied). Für eine mittlere Stimme und Klavier gesetzt von Georg Winter . . . —.30 no.

231—233. **Drei Weihnachtsgesänge.** Nach Volksweisen für eine mittlere Stimme und Klavier gesetzt von Georg Winter . . . —.90 no.

Inhalt: 1. Wiegenlied in der Weihnacht. 2. O heiliges Kind. 3. Dies ist die Nacht.

Die meisten dieser Lieder erscheinen hier zum erstenmal in Ausgaben für den praktischen Gebrauch. Sie mögen dartun, wieviel kostbare Stücke tönender Weihnachtspoesie, bisher nur von wenigen gekannt, vorhanden sind: echte, urwüchsige Gebilde, keine sentimentalen Talmiprodukte der Weihnachtsindustrie. Einfach, und doch vom süßesten Reiz umflossen, bedürfen diese Lieder keiner besonderen Erläuterung und keiner Einstellung der Phantasie. Sie gehören vielmehr zu jenen, welche die Kraft der Stimmung in sich tragen und jedermann, ob hoch, ob niedrig, ob schlicht oder feingebildet, in ihren Bann zu schlagen vermögen.

Ausführliche Prospekte der „Hausmusik" kostenlos.

KUNSTWART-VERLAG GEORG D. W. CALLWEY, MÜNCHEN.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

B. SCHOTT'S SÖHNE, MAINZ

Neue Werke

Für Klavier

Sgambati-Beethoven, Menuet M. 1.50
Von EMIL SAUER in über 40 Konzerten gespielt

Sinding, op. 97 No. 2. Auf dem Wasser M. 2.—

Moszkowski

op. 77 No. 10. Menuet M. 1.50
op. 81 No. 5. Romanze M. 1.50
op. 81 No. 6. Melodia appassionata M. 2.—

Für Violine

Burmester, Alte Weisen:

HÄNDEL, Sarabande — MILANDRE, Minuetto
MÉHUL, Gavotte — CRAMER, Walzer
DUSSEK, Menuet — MOZART, Deutscher Tanz — à M. 1.—
Von BURMESTER überall gespielt

Drdla, Canzonetta M. 1.50
Ein neues Zugabestück

Sinding, op. 96. Suite in G-moll M. 5.—

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Blüthner,
LEIPZIG.

Königl. Sächs. Hof-Pianofortefabrikant.

Hoflieferant

Ihrer Maj. der Deutschen Kaiserin und Königin von Preußen.
Sr. Maj. des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.

Sr. Maj. des Kaisers von Rußland.
Sr. Maj. des Königs von Sachsen.
Sr. Maj. des Königs von Bayern.
Sr. Maj. des Königs von Württemberg.
Sr. Maj. des Königs von Dänemark.
Sr. Maj. des Königs von Griechenland.
Sr. Maj. des Königs von Rumänien.
Ihrer Maj. der Königin von England.

Prämiiert mit nur ersten Weltausstellungs-Preisen, zuletzt Paris 1900 und St. Louis 1904 mit dem Grand Prix (höchste Auszeichnung).

∴ Die ∴

NEU-CREMONA
Kunstinstrumentenbau-Gesellschaft m. b. H.

Berlin W 8, Taubenstraße 26

liefert Streichinstrumente mit echt italienischem Ton von Mk. 250,— an aufwärts. (Dr. Großmanns Theorie.) Der beste Beweis für die Güte der Instrumente ist die Tatsache, daß der Verband deutscher Geigenmacher der Entscheidung durch einen Wettbewerb dreimal ausgewichen ist. Bei einem öffentlichen Vergleichsspiel zwischen Neu-Cremona-Instrumenten und echt italienischen Instrumenten, darunter ein Stradivarius im Werte von Mk. 36 000.—, konnten laut abgegebener Stimmzettel von 513 Teilnehmern nur 14 die echten Instrumente erkennen. Dauernde Garantie. Broschüren und Preisliste gratis. Probesendung ohne Kaufzwang. Glänzende Gutachten und vorzügliche Anerkennungsschreiben von Käufern ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ und Künstlern. ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den **Bechstein**-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, **deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.**

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des **Tones** und des **Anschlages** zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, **das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.**

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Artur Schnabel: Bei allen **Bechsteinschen** Instrumenten habe ich die gleiche unerschöpfliche Fülle, edle Schönheit und singende Tragfähigkeit des Tones, die gleiche Anpassungsfähigkeit an jegliche Art des Anschlages und der Technik, die gleiche nie versagende Zuverlässigkeit, kurz alle jene Vorzüge in unübertroffenem Masse vereint gefunden, die keinen Wunsch des Spielers unbefriedigt lassen. Jedes Instrument dieser Kunstwerkstatt, das der Pianist anderswo zu spielen hat, wird ihm so vertraut erscheinen wie sein „Bechstein", den er bei sich zu Hause benutzt und liebgewonnen hat.

Richard Wagner: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.